

LA GLIPTICA DE LA ANTIGUEDAD EN ANDALUCIA



M.^a Dolores López de la Orden



María Dolores López de la Orden es profesora Ayudante del Departamento de Historia, Geografía y Filosofía de la Universidad de Cádiz, donde imparte la asignatura de Epigrafía y Numismática.

Estudió Filosofía y Letras, sección de Arte, en la Universidad de Sevilla entre los años 1972-1977. Un año después inició su tarea investigadora en Arqueología en el Museo de Cádiz, donde estuvo colaborando hasta 1982. En este período, además de participar en diversas excavaciones arqueológicas, obtiene la beca "José María Pemán" para investigación en el Museo.

En 1983 presentó su tesis de Licenciatura en la Universidad de Sevilla sobre el urbanismo ortogonal en la Bahía de Cádiz, desde sus orígenes griegos hasta su implantación en Hispanoamérica. En 1987 obtuvo el grado de doctor con una tesis sobre Entalles y Camafeos de la Antigüedad en Andalucía. El presente libro es un resumen de su tesis doctoral, de la que se han suprimido algunos capítulos y, por el contrario se han añadido y actualizado nuevos datos.

Sobre el mismo tema ha presentado diversos trabajos a los Congresos Nacionales de Arqueología y Numismática, así como ha publicado diversos estudios sobre las relaciones entre la Glíptica y la Numismática.

Actualmente está realizando dos proyectos de investigación sobre materiales epigráficos y numismáticos del Museo de Cádiz.

DOLORES LOPEZ DE LA ORDEN



LA GLIPTICA DE LA ANTIGUEDAD EN ANDALUCIA



Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE CADIZ

UNIVERSIDAD DE CADIZ



3702184611

*La presente edición ha merecido
ayuda económica de la Consejería de
Educación y Cultura de la Junta de Anda-
lucía.*

© Dolores López de la Orden

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

I.S.B.N.: 84-7786-030-0

Depósito Legal: CA-336/90

Imprime: Jiménez-Mena, artes gráficas, editorial
Polígono Industrial Zona Franca. Cádiz

Printed in Spain

INDICE

	<u>Páginas</u>
PRESENTACION	7
PROLOGO	9
INTRODUCCION	13
CAPITULO I	
LOS ENTALLES EN ANDALUCIA	17
Lugares donde han sido hallados	17
Colecciones públicas y privadas	22
CAPITULO II	
GLIPTICA GRIEGA, GRECO-FENICIA Y PUNICA	29
Glíptica Griega	29
<i>Periodo geométrico</i>	29
<i>Periodo Arcáico Antiguo</i>	30
Glíptica Greco-Fenicia y Púnica	33
Iconografía	35
Los Escarabeos	42
CAPITULO III	
GLIPTICA ROMANA	47
Glíptica Itálica y Romano-Republicana	47
Glíptica Romana Imperial	49

CAPITULO IV

	Páginas
GLIPTICA MODERNA Y CONTEMPORANEA	51
El Coleccionismo.....	51
Las Falsificaciones.....	56

CAPITULO V

ASPECTOS TECNICOS Y ESTILISTICOS DE LAS GEMAS	61
Los Materiales.....	61
Técnicas de Grabación	64
Estilo de los Entalles Romanos	65

CAPITULO VI

ICONOGRAFIA DE LAS PIEZAS ROMANAS	69
La Religión	69
La Mitología.....	78
La Vida Cotidiana	80
<i>El Simbolismo</i>	80
<i>Uso y Utilidad de los Entalles</i>	81
<i>Los Animales</i>	82
<i>Escenas Bucólicas</i>	86
<i>Los Retratos</i>	87
<i>La Guerra</i>	88
<i>Los Deportes</i>	88
<i>Los Símbolos</i>	89
<i>Temas Fantásticos</i>	91
CONCLUSIONES	93
CATALOGO DE PIEZAS PRERROMANAS	95
CATALOGO DE PIEZAS ROMANAS	113
CATALOGO DE PIEZAS MODERNAS Y CONTEMPORANEAS	183
LISTA DE ABREVIATURAS.....	193
BIBLIOGRAFIA.....	195
INDICE DE LAMINAS.....	209
INDICE DE TOPONIMOS	211
INDICE DE FIGURAS	213
FIGURAS	215
LAMINAS	221

PRESENTACION

Verdaderamente escribir sobre un tema tan refinado como el de los entalles y camafeos de la Antigüedad Hispana ya merece una especial atención, y si además es un asunto casi desconocido, merece aún más interés, especialmente por los especialistas en la Antigüedad y también en el arte de la talla de las piedras semipreciosas.

El estudio de la joyería no ha tenido demasiados aficionados en España, y el conocimiento de la calidad y antigüedad de las joyas de adorno personal ha quedado tradicionalmente encomendado a joyeros y anticuarios. El estudio de la joya antigua y sobre todo de las piedras talladas que formaban parte de ellas ha sido un aspecto poco atendido entre los arqueólogos e historiadores del Arte españoles. Los arqueólogos, en general, han tratado estas piezas como elementos de un ajuar destacando su valor social o arqueológico. Los historiadores del Arte poco se han ocupado de ellas, pues el hecho de pertenecer a la Antigüedad les ha hecho pensar que podrían ser un campo más apropiado para su estudio arqueológico, además de hallarse poco interesados en el estudio de las joyas como tema genérico.

Por todo ello creemos que el estudio que ha hecho la doctora López de la Orden ha sido verdaderamente revelador para el conocimiento de las colecciones de entalles en Andalucía. Estudio este abordado por primera vez en Andalucía, que ha contado con un material auténticamente original.

El trabajo, sin embargo, no se limita a inventariar y catalogar las más piezas posibles —tanto en las colecciones privadas como en las públicas—, sino que además se realiza en él un estudio científico y regular de todos y cada uno de los entalles, analizándose los materiales, las técnicas, los temas iconográficos, su función social, etc. Por todo esto la obra resulta muy completa.

El material gráfico que se presenta es altamente ilustrativo, en especial porque las piezas, dada la rareza de su estudio, eran prácticamente desconocidas para los investigadores y especialistas.

La obra tanto por su contenido como por el tratamiento que recibe se halla a caballo entre dos materias tan afines como la Arqueología y la historia del Arte, aunque la época que abarca —la España Prerromana y Romana— se halla más próxima a la arqueología.

La dedicación que la autora ha mostrado en su trabajo, así como el entusiasmo que la ha animado, le ha permitido afrontar y vencer todas las dificultades con las que se ha encontrado.

entre las que no han sido las menores el lograr ver y estudiar muchas colecciones privadas que contenían piezas esenciales para el estudio. Dificultades de otro orden aparecidas al final de su trabajo también han podido ser vencidas afortunadamente.

Así pues se nos muestra en esta obra un mundo de dioses y héroes en pequeñas dimensiones, unos diminutos personajes, que pasan desapercibidos a la mirada profana de nuestro tiempo, pero que determinaron la vida de los españoles, y especialmente de los andaluces, de hace 2.000 años, o al menos ellos así lo creían pues usaban los entalles y camafeos no sólo como adorno de sus personas, sino también y principalmente como elementos protectores de su salud y sus bienes. Es por ello por lo que las imágenes representadas en estas piedras semipreciosas no son caprichosas sino que tienen unas formas determinadas que responden a intenciones concretas.

Por todo ello creemos que la aportación que con el estudio de estas piezas se hace es verdaderamente interesante, tanto por su contenido y significación como por el campo nuevo que se abre a los interesados en las obras de la Antigüedad, y especialmente a los estudiosos y admiradores de las gemas.

María Jesús Sanz

Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla

PROLOGO

La posesión de un anillo y, mucho más, el derecho a poseerlo, vino a significar en la sociedad romana algo trascendental, un privilegio que distinguía a los hombres libres de los esclavos y que les permitía estampar su marca en los documentos; el anillo alojaba una figura o símbolo grabado que identificaba a su propietario, de modo que debía procederse a su destrucción cuando éste fallecía (así lo dice Tácito al narrar la muerte de Petronio) o se les enterraba juntos, como se pone de manifiesto en las excavaciones de las necrópolis. El anillo signatario romano asumía por tanto la función que en otros pueblos de la antigüedad habían tenido cilindros labrados en hueco o estampillas de formas diversas que solían llevarse colgadas del cuello, y entre las que es también común su ejecución en piedras muy duras, donde mejor se mantienen sin desgaste por el uso los motivos grabados; de este modo, han llegado a ser prácticamente coincidentes en un mismo objeto el instrumento del sellado y el arte de grabar piedras duras al que los latinos denominaron caelatura.

En el pequeño campo de la piedra grabada caben pocos símbolos o representaciones y esto obliga a reunir dos conceptos artísticos muy importantes: en primer lugar un lenguaje expresivo fácil de reconocer o interpretar, que es habitualmente el del naturalismo, con figuras humanas o animales que adoptan las formas de lectura más clara y la iconografía mejor conocida; de otra parte el miniaturismo más detallado creado por una práctica artesanal muy especializada. Las representaciones de los dioses, los asuntos mitológicos y los emblemas figurados, deben resumirse en siluetas bien definidas, ejecutadas con pocos trazos pero fáciles de diferenciar entre sí, y esto lleva a un lenguaje artístico muy depurado; los antiguos entalladores son los artistas que mejor apuraron la iconografía y su producción es una de las bases más estimables para identificar famosas estatuas desaparecidas o advocaciones sagradas de las que sólo conservamos descripciones literarias; por todo ello, el estudio de estas piezas resulta una de las facetas más compleja y variada de la Historia del Arte.

Junto al contenido artístico, los entalles, gemas y camafeos reúnen también una profunda carga simbólica que se mantiene vigente hasta nuestros días en creencias populares sobre su valor amulético y salutar. El color de las piedras, su forma y composición, no son indiferentes a su uso; hay una larga tradición erudita desde Aristóteles y Plinio, hasta San Isidoro de Sevilla y nuestro rey sabio Alfonso X que pone en relación a las piedras más raras con la protección frente a enfermedades o con la defensa de las acciones mágicas, cuyo exponente

moderno español más significativo puede ser el libro «De las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas», publicado por Gaspar de Morales en 1598. Las piedras grabadas han sido siempre un auténtico talismán, un protector personal en el que se reconocía la vitalidad específica de la materia inerte, hasta el punto de que aún en el siglo XVIII el padre Feijoo no duda en admitir la cuestión del «espíritu lapidífico» que anima a las rocas y les permite crecer en un proceso similar al de los vegetales. Aunque nadie en nuestros días pretenda establecer una explicación científica de la acción de las piedras sobre los seres humanos, se siguen llevando adornos protectores por su forma o su material en los que pervive la vieja creencia de que los objetos más raros y preciados influyen en nuestras vidas por cauces tan ignorados como el paso de las estrellas.

Reunidos así arte y sentir popular en los pequeños entalles signatarios, resulta evidente el interés de conocer y describir una extensa serie de estas piezas, que por su unidad geográfica y cronológica son el testimonio de una faceta destacada de la cultura. A este empeño está dedicado el presente libro, en el que María Dolores López de la Orden presenta doscientas cincuenta piedras grabadas de la antigüedad andaluza, ordenadas cronológicamente por sus estilos artísticos y analizadas exhaustivamente en su composición e iconografía. Todas ellas, leídas con atención en sus peculiares caracteres y puestas en paralelo con otros datos arqueológicos de los lugares en que se han encontrado, proporcionan un nuevo caudal de indicaciones estimables y de motivos para la reflexión. ¿No podría pensarse que los tres anillos con emblemas de guerreros existentes en la Colección de la Condesa de Lebrija, con su iconografía y estilo arcaizante, fueron los preferidos por los soldados veteranos que Escipión asentó en Itálica? ¿No pertenecerán a criadores de caballos de carrera los anillos con corceles victoriosos? ¿Qué empresa concreta pretendían culminar los que portaban la familiar silueta de «bonus eventus»? En la abundancia de representaciones de Hércules se hace palpable la extensa popularidad del héroe griego que había atravesado estas tierras en los albores de la Historia y que aún hoy representamos como fundadores de nuestras capitales y símbolo de la región. El predominio de Eros, los amorcillos, los sátiros y las ménades, hablan, en fin, de una preferencia por los temas placenteros de la vida, de una tendencia al optimismo y de una esperanza en la felicidad, la diversión y el goce, que era la idea a la que más se inclinaban los andaluces de entonces a la hora de escoger un emblema que les acompañara toda la vida.

Un libro como el presente cumple adecuadamente sus objetivos científicos al medir y estudiar todos los pormenores de cada pieza y además abre camino en una rama poco cultivada de la arqueología clásica andaluza; son muchos los problemas que la autora ha debido superar para reunir estas piezas, porque no sólo están dispersas por los museos, sino que también en gran parte han pasado a tener un nuevo propietario que a veces las cuida o las oculta, tanto por aprecio como por la natural desconfianza de quien no puede justificar honradamente su posesión; no es raro ver alguna de ellas en manos de quienes las prefieren a cualquier joya moderna, pero no les agrada que se las examine con mucha atención. Desde ahora, será fácil que al ver un nuevo entalle podamos referirnos al presente estudio como punto de comparación, pero pienso que además debe recomendarse su uso como repertorio de pequeñas sugerencias para muchos otros temas o como base para el análisis de cualquier otro elemento iconográfico.

Creo que es éste el primer libro de arqueología clásica que publica la Universidad de Cá-

diz y es un hecho que también merece una pequeña reflexión. Nuestro quehacer de investigación en yacimientos y museos sólo queda reflejado en los libros, que son con el paso del tiempo los únicos testigos del éxito o el fracaso de una línea de trabajo; por ello, María Dolores López de la Orden le proporcina un buen éxito con su libro al Museo de Cádiz, en el que se inició como investigadora, al Departamento de Arqueología en el que ahora trabaja y a la Universidad Gaditana que desde ahora podrá citarse como un centro nuevo de investigación en arqueología clásica.

Ramón Corzo Sánchez
Director del Conjunto Arqueológico de Italia

INTRODUCCION

Al escoger el tema de los entalles y camafeos de la Antigüedad en Andalucía para realizar nuestra tesis doctoral, nos proponíamos un doble objetivo: dar a las gemas grabadas la importancia que se merecen como objeto artístico y arqueológico y dar a conocer los ejemplos que de ellas existen en Andalucía.

Los entalles han estado infravalorados hasta hace poco y, en España, aún lo siguen estando. Se les ha asignado siempre un pequeño lugar en los trabajos de investigación tanto artísticos como arqueológicos, siendo considerados objetos menores cuando en realidad sólo lo son en tamaño, pero no en importancia. Se les ha venido dando una categoría menor y esto es especialmente palpable en España, donde sólo hay que ojear las publicaciones existentes para darse cuenta de ello. En el resto de Europa, el panorama comenzó a cambiar en la segunda mitad del siglo pasado, a partir de las obras monográficas dedicadas a entalles y camafeos por Corsi, King, Odelly, Babelon y Furtwängler. En la actualidad, la bibliografía glíptica está dominada por un grupo de estudiosos cuyas obras son esenciales y de consulta obligada para quienes estudien este tema: se trata de G. Richter, J. Boardman, E. Zwierlein-Diehl, P. Zazoff, A. Krug, M. L. Vollenweider, E. M. Schmidt, M. Henig, M. Maaskant-Kleibrinck y E. Brandt entre otros.

En España únicamente se ha dedicado a este tema y ha publicado trabajos sobre el mismo la doctora R. Casal, que ha estudiado los entalles romanos del Museo Arqueológico Nacional. Hay que destacar, no obstante, la labor de J. Padró, quien ha dirigido sus investigaciones al campo de los escarabeos.

Hemos querido dar a conocer los fondos existentes en Andalucía que se encuentran, tanto en colecciones públicas, como privadas. La extensión geográfica de la región y las enormes dificultades presentadas por los coleccionistas no han hecho fácil la tarea. Andalucía es una región rica en colecciones particulares, sin embargo, en la mayoría de los casos se nos presentaron grandes problemas de acceso a las mismas. Las dificultades para localizar y acceder a los coleccionistas han sido múltiples, especialmente con algunos reticentes a la hora de enseñar sus piezas y permitir su estudio y fotografía. No obstante, hemos tenido la posibilidad de estudiar importantes colecciones privadas que nos han sido brindadas amablemente por sus dueños, como la de la Condesa de Lebrija y otras en Sevilla, Málaga, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y Montilla (Córdoba).

El contenido lo hemos desarrollado teniendo en cuenta el material que hemos encontrado.

En primer lugar, estudiamos los lugares de procedencia, tanto los yacimientos arqueológicos donde han sido halladas como las colecciones donde se encuentran en la actualidad. Si la pieza procede de un Museo solemos contar con los datos del hallazgo; sin embargo, si pertenece a una colección privada, el coleccionista no acostumbra a decir cómo ha llegado la pieza hasta sus manos.

A la vista del material recogido, hemos hecho un estudio de los diversos estilos de glíptica con que nos hemos encontrado: la greco-fenicia y púnica, representada por un buen número de escarabeos, la griega, de la que tenemos pocos ejemplares, y la romana, que abarca desde la itálica y la republicana hasta la imperial. Un buen número de gemas no pertenecen a nuestro juicio al mundo antiguo, aunque se hallan en las colecciones estudiadas por lo que hemos creído conveniente denominarlas modernas y contemporáneas.

Las gemas han sido muy codiciadas a lo largo de todas las épocas, por lo que han dado lugar a la formación de importantes colecciones. Esta actividad se puso de moda especialmente en el siglo XVIII, cuando los gabinetes de arte se extendieron entre los personajes ilustres ávidos de poseer objetos artísticos entre los que tenían un lugar privilegiado los entalles y camafeos. Pero no sólo poseían piezas antiguas, sino que mandaban hacer otras nuevas que copiaban de aquellas. Algunos de estos copistas dejaban sus obras sin firmar o usurpaban nombres de grabadores antiguos, lo que condujo al problema de las falsificaciones. Distinguir entre una pieza auténtica y otra falsa es una tarea difícil; nuestro juicio se ha basado en el estilo, la iconografía y algunos rasgos técnicos.

A estos aspectos técnicos y estilísticos, como a los materiales, —en su mayoría piedras semi-preciosas—, a las técnicas de grabación usadas y a los diversos estilos, hemos dedicado otro apartado. Como toda obra de arte, los entalles y camafeos responden a estilos artísticos que dependen de las técnicas utilizadas en su grabación y los gustos del momento.

La temática con que nos hemos encontrado ha sido recogida en un capítulo sobre los aspectos iconográficos. Los temas son muy variados y a través de ellos hemos intentado acercarnos a la religión, la mitología, y la vida cotidiana en la Antigüedad, así como a sus aspectos artísticos. Encontramos grabadas divinidades, personajes mitológicos, héroes, escenas de actividades cotidianas como caza, pesca y deportes. Otros temas son simbólicos, aunque lo que se represente sea un animal o un objeto cualquiera, estos tenían un significado concreto.

Cada tema grabado en una gema debía tener una especial importancia, para su dueño, bien porque tenía un simbolismo propio, bien porque representaba algo relacionado con su trabajo, con su actividad en general o con su persona, como era el caso de los retratos.

Sobre los distintos usos y utilidad de los entalles hemos constatado que estos podían ser llevado en anillos y usados como sellos, también tenían un valor mágico y amulético, en una época en que lo mágico estaba totalmente inserto en la vida diaria. Además, servían de decoración en objetos como vasos, joyas, escudos, estatuas, instrumentos musicales, etc.

Hemos recogido un total de 295 gemas grabadas. Proceden de los Museos, —tanto provinciales como locales—, de Linares, Itálica, Carmona y Gibraltar.

Y también de colecciones privadas, que hemos localizado por la amplia geografía andaluza. De estas últimas proceden la mayoría de nuestras piezas. Hemos reunido gemas de Jerez, Málaga, Sevilla, Estepa, Sanlúcar de Barrameda, Montalbán, Montilla, El Cuervo y Trebujena. Algunas de estas colecciones son de una gran importancia. Una de Sevilla contiene 60 gemas, otra de

la misma ciudad, 25, una de Málaga, 15, y otra de Sanlúcar de Barrameda, 13.

La metodología que hemos seguido para hacer el catálogo es la usada en los últimos estudios de glíptica, consagrada ya desde que fue publicada la colección *Antike Gemmen in Deutsche Sammlungen*, publicada entre 1968 y 1975. En este catálogo hemos dado a cada pieza los datos técnicos, tales como tipo de piedra, forma y medidas, cronología, procedencia, hallazgo y, en caso de no ser inédita, la bibliografía existente sobre ella. A continuación hemos descrito el motivo representado, la técnica de ejecución y el estilo en que la hemos encuadrado. Terminamos con una serie de paralelos en glíptica encontrados para cada gema.

Capítulo I

LOS ENTALLES EN ANDALUCIA

LUGARES DONDE HAN SIDO HALLADOS

A diferencia de lo que ocurre con otras colecciones españolas, la mayor parte de las andaluzas se ha nutrido de hallazgos locales⁽¹⁾. Esta circunstancia revaloriza enormemente el conjunto que aquí estudiamos puesto que nos permite establecer, en algunos casos, la distribución geográfica e incluso cronológica de determinados temas que tienen un significado claro. Es indudable que el valor artístico, la clasificación temática o los detalles técnicos de fabricación de la piedra permiten obtener una visión de conjunto de las diversas series, pero el dato histórico y arqueológico que aporta la glíptica, se ve notablemente reforzado cuando podemos sumar al estudio individualizado las circunstancias de su procedencia y contexto.

Un ejemplo claro de esto que decimos lo constituyen los catálogos de yacimientos concretos, como el de Aquileia⁽²⁾, Romula en Bucarest⁽³⁾, Caesarea Marítima⁽⁴⁾ o Luni⁽⁵⁾, y en términos más generales la colección reunida por Henig en las Islas Británicas⁽⁶⁾. Bien es verdad que este autor trata a veces de sacar excesivas conclusiones sobre la aparición de un tema en un campamento concreto o en los niveles de una época bien precisa y fechada; pero no es menos cierto que, siendo el anillo un símbolo de la personalidad y creencias de su propietario, a mayor número de ellos que tengamos en una provincia, mayores datos podremos obtener sobre las preferencias religiosas o el grado de formación cultural de sus habitantes.

Como es de esperar, las ciudades más excavadas resaltan por su importancia como lugar de hallazgo de piezas de glíptica. Esto ocurre con Itálica, ciudad de la que se conocen hasta un total de 34 piezas, lo que constituye una cifra respetable no sólo dentro del conjunto andaluz sino

(1) La colección Blanco-Cicerón de La Coruña, publicada por R. Casal en el XV C.N.A. (Lugo 1977), Zaragoza, 1979, p. 1107-1120, y en *Gallaecia* 3/4, se formó a base de la compra de entalles de procedencia desconocida.

(2) G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padua 1966.

(3) D. Tudor «Pietre gravate descoperite La Romula», *Apulum* VI, 1967.

(4) A. Hamburger, «Gems from Caesarea Maritima», *Atigot* VIII, 1968.

(5) G. Sena Chiesa, *Gemme di Luni*, Roma 1978.

(6) M. Henig, *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*, Oxford 1978.

en el total de los yacimientos que han proporcionado este tipo de documento en el resto de la Península.

Itálica, en Santiponce (Sevilla), fue la primera ciudad de romanos fuera del territorio itálico, fundada por Publio Cornelio Escipión el Africano en el año 206 a.C., quien le dio el nombre pensando en Italia. García y Bellido llamó a esta primera fundación *Vetus Urbs*. A partir del s.II d.C se vió favorecida por la clase aristocrática que la habitaba y por los dos emperadores que en ella nacieron, Trajano y Adriano, levantándose entonces nuevos edificios públicos, murallas y un nuevo barrio, la *Nova Urbs*, de viviendas suntuosas, al N de la ciudad antigua. Adriano fue el artífice más directo de este embellecimiento que la convirtió en la primera ciudad monumental de la España romana. Empezó a ser abandonada hacia finales del s.III, y a lo largo del s.IV el deterioro fue progresivo a causa del llamado «bujeo» que obligó a evacuar la ciudad.

Las primeras excavaciones llevadas a cabo en Itálica fueron realizadas por D. Francisco de Bruna y Ahumada entre 1781 y 1788. Le siguen las de D. Ivo de la Cortina entre 1839 y 1846, y D. Demetrio de los Ríos entre 1860 y 1875. Ya en nuestro siglo citaremos a D. Rodrigo Amador de los Ríos en 1915, D. A. Parladé entre 1920 y 1932, D. Juan de Mata Carriazo desde 1933, las llevadas a cabo por D. José María Luzón a comienzos de los años setenta, D. Manuel Pellicer en 1975, D.^a Pilar León desde 1980, y las que en la actualidad se están llevando a cabo por cuenta de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía⁽⁷⁾, con D. Ramón Corzo al frente.

Tenemos entalles procedentes de otras ciudades que fueron importantes en época romana, como Baelo Claudia, Cástulo e Ilurco.

Baelo Claudia se encuentra en la ensenada de Bolonia, Tarifa (Cádiz), al NO de la ciudad y frente a la costa marroquí, en una posición muy resguardada por la Sierra de la Plata y la Peña de San Bartolomé. La ciudad tuvo su mayor apogeo desde el s.II a.C. al VI d.C. El que dirigió las primeras excavaciones franco-españolas fue P. París, junto con G. Bonsor, A. Laumonier, R. Ricard y C. de Mergelina. Estas fueron interrumpidas y reanudadas más tarde, en 1966 por la Casa de Velázquez. Cada año se llevan a cabo en ella excavaciones cuyos informes son publicados anualmente⁽⁸⁾.

Cástulo está situada a 5 km. al SO del actual Linares (Jaén), en un lugar idóneo para el desarrollo de actividades metalúrgicas. Era uno de los centros productores de plata más importantes de la Hispania antigua, hasta el s.II d.C. en que las minas ya estaban casi agotadas y se inició su decadencia, aunque se continuó trabajando en ellas, las excavaciones arqueológicas se vienen realizando desde el año 1968⁽⁹⁾.

Carteia, situada en el Cortijo del Rocabillo, San Roque (Cádiz), goza de una situación inmejorable en el fondo de la ensenada que cierra por el E el promontorio de Gibraltar y Algeciras

(7) Sobre Itálica A. García y Bellido, *Colonia Aelia Augusta Itálica*, Madrid 1979; J.M. Luzón Nogué, *La Itálica de Adriano*, Sevilla 1982. Los números 4, 37, 51, 70, 81 y 127 de las *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, y 78 y 121 de *Excavaciones Arqueológicas en España*.

(8) *Mélanges de la Casa de Velázquez*; P. París et alii, *Les fouilles de Belo: I. La ville et ses dependences*, París 1923; y II, la nécropole, París 1926. C. Domerge et alii, «Excavaciones de la Casa de Velázquez en Belo (Bolonia, Cádiz) campañas 1966-71» *E.A. Esp.* n.º 79, 1974; J. Remesal, «La necrópolis Sureste de Baelo», *E.A. Esp.* n.º 104, 1979.

(9) J.M. Blázquez, «Castulo I», *Acta Arqueológica Hispánica* n.º 8, 1975; J.M. Blázquez et alii, «Castulo II», *E.A. Esp.* n.º 105, 1979; J.M. Blázquez y J. Valiente, «Cástulo III», *E.A. Esp.* n.º 117, 1981; J.M. Blázquez et alii, *Castulo IV*, *E.A. Esp.* n.º 131, 1984.

por el O. seguro asilo para las embarcaciones que, hostigadas por los vientos, buscaban refugio. Su importancia definitiva se inicia con las circunstancias que relata Tito Livio (43, 3), según el cual en el 171 a.C. unos 4.000 hijos nacidos de la unión ilegítima de soldados romanos combatientes en Hispania con mujeres indígenas, pidieron al Senado un lugar para establecerse, que fue Carteia. La ciudad se convirtió pronto en el gran puerto del Estrecho, y en apostadero de la flota romana, conociendo un gran auge a mediados del s.I a.C., y acrecentándose este en los dos primeros siglos del Imperio⁽¹⁰⁾.

El municipio romano de Ilurco se encuentra en el Cerro de los Infantes, cerca de Pinos Puente (Granada). Su importancia nos la indican abundantes testimonios epigráficos así como su actividad como ceca. Sobre esta ciudad se han realizado abundantes estudios⁽¹¹⁾, iniciando las investigación metódica del lugar el P. Sotomayor, y continuándola más tarde el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada y Málaga.

En otras ocasiones la concentración de piedras de anillos en un determinado lugar tiene razones lógicas y conocidas. Así ocurre con el hallazgo frecuente de anillos en los santuarios⁽¹²⁾, cosa que, por otra parte, está ampliamente documentada en todo el Mediterráneo desde fechas muy antiguas.

Una cueva-santuario excavada en Gibraltar por J. Waechter, llamada Gorham's Cave, ha facilitado gran número de escarabeos que probablemente fueron dedicados por fieles que participaron en el culto de aquella cueva a partir de la época orientalizante, e incluso antes⁽¹³⁾.

Gorham's Cave es una de las siete cuevas existentes en la base de un acantilado al lado oriental de Gibraltar. Ahora hay una playa frente a cinco de ellas, pero de efímera existencia ya que desaparecerá en pocos años y el mar alcanzará de nuevo la base de los acantilados. La cueva debe su nombre al Mayor A. Gorham, quien exploró su parte trasera en 1907. Se han hecho en ella varias campañas de excavación en años posteriores.

La cueva es larga y estrecha, con doble entrada, y en la actualidad sólo se tiene acceso a ella por barco a bajando con cuerdas desde arriba alrededor de unos 200 pies. Los escarabeos fueron hallados en el estrato más alto, el llamado A, compuesto por arena y excrementos de murciélagos, que contenía además gran cantidad de cerámica, vidrio, huesos y conchas marinas⁽¹⁴⁾.

(10) D. Woods et alii, «Carteia», *E.A. Esp.* n.º 58, 1967; F.J. Presedo et alii, «Carteia I», *E.A. Esp.* n.º 120, 1982.

(11) M. Gómez Moreno, «Monumentos arquitectónicos de la provincia de Granada», *Misceláneas...*, p. 371 ss; M. Peller Catalán, «Actividades de la Delegación de Zona de la provincia de Granada durante los años 1957-62», *N.A.H.* VI (1962), 1964, p. 312; J. Carrasco Rus, «El Hermes de bronce de Pinospuente (Granada)», *XIV C.N.A.* (Vitoria, 1975), Zaragoza, 1977, p. 763 ss; E. Serrano Ramos, «Hallazgos de cerámica romana vidriada en la Bética», *Baetica* n.º 2, 1977, p. 147-158; «Cerámica romana vidriada del Cerro de los Infantes (Granada)», *XV C.N.A.* (Lugo, 1977), Zaragoza, 1979, p. 1019-1026; «Sigillata hispánica del Cerro de los Infantes (Granada)», *Baetica* n.º 3, 1980, p. 101-121; P. Rodríguez Oliva y F. Peregrín Pardo, «Hallazgos numismáticos en Ilurco (Pinospuente, Granada): Las monedas de cecas hispánicas», *IV C.N.N.* Alicante, 1980), *Numisma* vol. XXX, 1980, p. 187-200; F. Ortega Alba y E. Pareja López, *Granada* vol. I, 1981, p. 338 ss; R. Atencia Paez et alii, «Marcas de alfareros sobre terra sigillata procedentes de Ilurco (Pinospuente, Granada)», *I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, 1982, p. 126 ss.

(12) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. «anulus» y «donarium»; Bock, *Corpus Inscriptionum Graecarum* 150, p. 235s.

(13) J. d'A. Waechter, «Excavations at Gorham's Cave, Gibraltar», *Proceedings of the Prehistoric Society* XVII, 1951; W. Culican, «Phoenicians Remains from Gibraltar», *AJBA* 1, n.º 5, 1972, p. 110-137; C. Hawkes, «Gibraltar, Gorham's Cave; Iberopunic Material with Exotica», *Actas do IV C.N.A.*, Faro 1980.

(14) Waechter, *Op. Cit.*, p. 83-84.

Ⓐ Otro tanto ocurre con uno de los grandes santuarios excavados recientemente en el mediodía peninsular, el Santuario de la *Lux Dubia* en La Algaida, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). En él se han registrado hasta un total de diez escarabeos y entalles de piedra, además de un abundantísimo número de anillos, más de 300, con el chatón grabado que responden a la misma costumbre religiosa que encontramos, por ejemplo, en el Santuario de la Despoina de Lykosura⁽¹⁵⁾ o de Artemis en Braurón⁽¹⁶⁾.

El Santuario de La Algaida está localizado en una península arenosa, cubierta de pinos y lentiscos, que está rodeada por las marismas inferiores del Guadalquivir, el *Lacus Ligustinus* de Avieno (Avieno, 284)⁽¹⁷⁾. El nombre de *Lux Dubia* precisa la acepción bajo la cual se reverenciaba aquí a la diosa Venus, diosa estelar de su planeta del mismo nombre, conocida como lucero de la tarde. El lugar de los hallazgos es conocido por los sanluqueños como El Tesorillo, nombre muy elocuente. Era conocido como paraje en el que con asiduidad aparecían numerosos anillos escarabeos, fibulas, cuentas de collar de pasta vítrea y cornalina, y otros objetos variados. A comienzos del s.II a.C., probablemente el culto se trasladara a un lugar cercano, pues Estrabón lo nombra como existente poco antes del cambio de Era⁽¹⁸⁾.

La costumbre es tan antigua que ya en el periodo geométrico los santuarios son lugar de hallazgo por excelencia de piedras de anillos. Y remontándonos a fechas más antiguas también son las cuevas y los santuarios en los montes los lugares en que mayor número de entalles minoico-micénicos se han encontrado hasta el momento⁽¹⁹⁾.

Al igual que en los santuarios se aprecia una concentración de piedras como resultado de la dedicación por parte de los fieles, la excavación en necrópolis suele facilitar un número de anillos, escarabeos o gemas muy por encima de la media que encontramos en las excavaciones habitadas en extensión. Los ejemplos de las necrópolis de Carmona y de Carissa Aurelia, las excavaciones de Pelayo Quintero y las que se están llevando a cabo últimamente en la necrópolis de Cádiz, junto a otros hallazgos similares acreditan esto que decimos sobre las circunstancias de los hallazgos en necrópolis.

Aparte de algunas noticias sobre hallazgos esporádicos en la antigua necrópolis de Cádiz, cuando estas comenzaron a despertar más interés fue a raíz de los descubrimiento en 1887 en la llamada Punta de Vaca, lugar donde hoy se alzan los Astilleros. Los hallazgos más importantes se efectuaron con motivo de la instalación de la Exposición Marítima Nacional de dicho año y de los citados Astilleros a partir de 1891. El sarcófago antropoide masculino fue el descubrimiento más importante, además de otros vestigios⁽²⁰⁾.

(15) Pauly-Wissowa, *Real Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XVII, p. 804, s.v. «nodus».

(16) J. Papademetriou, «The Sanctuary of Artemis at Brauron», *Scientific American* CCVIII, 1963, p. 110ss.

ⓐ (17) Estrabón III, 1-9; A. Tovar, «Papeletas de Geografía Turdetana», *Homenaje al prof. Cayetano Mergelina*, p. 814; A. Blanco y R. Corzo, «Monte Algaida, un santuario púnico en la desembocadura del Guadalquivir», *Historia* 16 n.º 87, 1983, p. 123s.

ⓑ (18) A. Blanco y R. Corzo, *Op. Cit.* p. 128; M. Pellicer, «Yacimientos orientalizantes del Bajo Guadalquivir», *Atti del I Congresso Internazionali di Studi Fenici e Punic* III, p. 829.

(19) *Corpus der Minoischen und Mikenischen Siegel*, patrocinado por F. Matz y H. Biesanz, Berlin.

(20) Sobre las antiguas excavaciones llevadas a cabo en la Punta de la Vaca y Extramuros de Cádiz, hasta 1935, por Pelayo Quintero, ver los números 5, 12, 18, 26, 30, 57, 76, 84, 95, 99, 117, 122, 129 y 134 de las *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*.

Ya en nuestro siglo se han venido haciendo numerosas excavaciones en las necrópolis gaditanas, siendo abundantes los anillos, escarabeos y entalles encontrados entre los ajuares de las tumbas, pero, por desgracia, un gran número de ellos se encuentran en manos de familias y coleccionistas gaditanos que no nos han permitido el acceso a dichas piezas, las cuales llegaron a su poder cuando se excavaban los solares a edificar sin un control por parte de las autoridades arqueológicas competentes, como ocurre en la actualidad.

La mayoría de nuestras piezas proceden de las excavaciones llevadas a cabo por el antiguo director del museo gaditano P. Quintero y por el R. Corzo. Además, dos importantes anillos con entalle que incluimos proceden de una tumba romana hallada en 1964, con motivo de la construcción de un terreno propiedad de J.M. Pascual en la zona de Bahía Blanca⁽²¹⁾.

A fines de 1985 se ha llevado a cabo la excavación de parte de la necrópolis de la ciudad romana de Carissa Aurelia, situada entre los términos municipales de Espera y Bornos (Cádiz). Dirigida por L. Perdigones ha proporcionado un rico ajuar entre el que destacan tres entalles sin engarzar, procedentes de la misma tumba, y que al tener distintas cronologías nos indican que su poseedor las tenía como piezas de valor y las guardaba como un pequeño tesoro.

De la necrópolis de Carmona tenemos varios anillos con entalles procedentes de las distintas excavaciones que se han llevado a cabo en ella, las primeras tuvieron lugar a fines del siglo pasado por G. Bonsor⁽²²⁾ quien excavó la parte que hoy se conserva, el «Campo de los Olivos» y el «Campo de las Canteras». Fueron continuadas por C. Fernández Chicarro⁽²³⁾, ampliándose la necrópolis a la zona donde se descubrió el anfiteatro, publicado anteriormente por G. Bonsor⁽²⁴⁾. Las últimas campañas han sido realizadas por M. Belén Deamos⁽²⁵⁾, quien en la actualidad continúa con los trabajos de excavación.

La necrópolis está situada en la zona occidental de las afueras de la ciudad, en terrenos que cruza, entre otras, la vía romana que lleva a Hispalis⁽²⁶⁾. Los límites conocidos de la necrópolis hacen suponer que tenía una extensión enorme, que se explican por razones topográficas, ya que la ciudad se haya sobre una meseta elevada al borde un alcor. Esta situación estratégica fue básica para su prosperidad e importancia como ciudad romana de la Bética.

Con el descubrimiento en 1962 de la necrópolis fenicia de «Laurita», se inició de forma sis-

(21) A. Sánchez-Gijón Martínez, «Tumba de Bahía Blanca», *AEspA* XXXIX, 1966, p. 183-188.

(22) G. Bonsor, «A Roman Necropolis near Seville», *The Time*, Londres, 23 agosto 1887; «A Roman Necropolis at Carmona», *The Morning Post*, Londres, 7 septiembre 1888, 5 diciembre 1888 y 20 marzo 1889; «Notas arqueológicas de Carmona», *RABM* I, 1897, II, 1898 y III, 1899; «An Archeological Sketch-Book of the Roman Necropolis at Carmona», *H.S.A.* New York 1931, citado por M. Bendala, *La necrópolis romana de Carmona I*, p. 127.

(23) C. Fernández Chicarro, «Museo Arqueológico y Necrópolis de Carmona, Sevilla», 1959; *NMAP* XIX, 1958; *Guía del Museo y Necrópolis romana de Carmona, Sevilla*. Madrid, 1969; «Novedades en la necrópolis romana de Carmona, Sevilla», *Bellas Artes* 70, n.º 4, 1970, p. 47ss. citado por M. Bendala, *Op. Cit.* p. 128; C. Fernández Chicarro, «Reciente descubrimiento de una tumba romana del s.I de la Era en la zona del anfiteatro de Carmona», *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla 1978, p. 139-161.

(24) G. Bonsor, «Descubrimiento de un anfiteatro en Carmona», *MSAC* 1887, p. 135ss. citado por M. Bendala, *Op. Cit.*, p. 127.

(25) M. Belén Deamos, «Tumbas prerromanas de incineración en la necrópolis de Carmona (Sevilla)», *Homenaje a C. Fernández Chicarro*, Sevilla 1982, p. 270-285; «Aportaciones al conocimiento de los rituales funerarios en la necrópolis romana de Carmona», *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, t. II, Madrid 1983, p. 209-226.

(26) M. Bendala, *Op. Cit.*, p. 29.

temática la investigación arqueológica de Almuñecar, la antigua Sexi⁽²⁷⁾. En las urnas encontradas había ajuar personal, con escarabeos entre otros objetos.

En la misma ciudad de Almuñecar, pero procedentes de la necrópolis de Puente de Noy, tenemos también algunos escarabeos que en la actualidad se encuentran en el Museo Arqueológico de Granada⁽²⁸⁾. Puente de Noy está situada en una pequeña colina a 50 m. de altitud, próxima a la costa, al SO del delta del río Seco y a un kilómetro aproximadamente del núcleo urbano de Almuñecar. Se trata de un lugar de fácil acceso, tanto desde los asentamientos humanos más cercanos como desde el mar. Su situación y condiciones climáticas han determinado su importancia histórica y comercial desde la Edad del Bronce hasta la época musulmana⁽²⁹⁾.

En el caso de la necrópolis las piedras nos suministran información muy concreta sobre las creencias religiosas de su portador, tanto si es un hombre como una mujer, así como de su posición social, ya que en la Antigüedad las gemas pertenecían a las clases pudientes, que con ellas mostraban su riqueza y su poder. Desde tiempos prehistóricos los hombres se han hecho colocar las piedras en sus sepulturas, piedras que no sólo las han llevado en vida como adorno personal, sino también por su valor amulético y apotropaico.

Una pieza muy frecuente en las tumbas prerromanas andaluzas es, como hemos visto, el escarabeo, que lo tenemos de forma más abundante en las provincias de Cádiz y Granada. El escarabeo es el amuleto egipcio más conocido, que los fenicios y etruscos importaron y copiaron, adaptando la temática representada a sus propias creencias y modos de vida. Así, por ejemplo, los hallados en la necrópolis de Cádiz, varios de Gorham's Cave y de Almuñecar, en vez de tener signos jeroglíficos tienen grabados en su base temas figurativos fenicios y griegos.

Los egipcios creían en la fuerza creadora de vida del escarabeo y veían en él la garantía de una continua renovación vital. Era llevado en un dedo como anillo o colgado del cuello, para lo cual están perforados, dato que podemos conocer por la situación en que aparecen en la tumba.

Hemos tratado de situar en el espacio y en el tiempo algunas de las piezas que hemos estudiado, ofreciendo datos arqueológicos concretos sobre su procedencia. Sólo lo hemos hecho con los conjuntos más numerosos que proceden del mismo lugar, dejando para el posterior estudio monográfico de cada pieza las que son aisladas o únicas. Esta información nos ayudará a conocer mejor estas gemas y no detenernos únicamente en su estudio artístico, temático o estilístico.

COLECCIONES PUBLICAS Y PRIVADAS

Un factor determinante para el estudio de colecciones de objetos menores lo constituyen el lugar donde se encuentran estos. Tenemos piezas glípticas localizadas no sólo en los museos

(27) M. Pellicer, «Ein altpunisches Gräberfeld bei Almuñecar (prov. Granada)», *M.M.* 4, 1963, p. 9ss; Excavaciones en la necrópolis púnica Laurita del Cerro de San Cristóbal (Almuñecar, Granada), *EAEsp* 17, 1962; F. Molina, «Almuñecar en el marco de la cultura fenicia», *Almuñecar, Arqueología e Historia* II, p. 4 y 6.

(28) F. Molina et alii, *Almuñecar en la Antigüedad. La necrópolis fenicio-púnica de Puente de Noy*, p. 36, 50, 142, fig. 11-9, 18-26, 18-2, 3; F. Molina y J. Padró, «Una sepultura con amuletos de tipo egipcio en la necrópolis de Puente de Noy (Almuñecar, Granada)», *Almuñecar, Arqueología e Historia* I, p. 120, 121, 123-130, fig. 2-26 y 2; F. Molina, «Almuñecar en el marco...», *Op. Cit.*, p. 5-8.

(29) F. Molina et alii, *Op. Cit.*, p. 1s.

provinciales, sino también en algunos locales como los de Linares, Itálica, Carmona o Gibraltar. En los museos suelen encontrarse los hallazgos procedentes de excavaciones sistemáticas llevadas a cabo por arqueólogos que, como exige la ley, los depositan en ellos tras el estudio de los mismos. Pero bien es verdad que de las piezas que ofrece una excavación, los entalles son los que menos importancia han recibido a la hora de dedicarles un estudio, ya que quienes hasta la fecha han publicado acerca de ellos en España, se han limitado a un número muy reducido, sin profundizar en la investigación y sin dedicarles más que unas líneas dentro de la memoria. A esto debemos unir que el método de clasificación utilizado está hoy día totalmente superado por las últimas y crecientes publicaciones especializadas que han aparecido hasta la fecha.

A los entalles procedentes de excavaciones que se encuentran en los museos, debemos añadir algunas piezas que han sido donadas a los mismos por algún coleccionista o entusiasta de la arqueología, pero estas son las menos, dándose sobre todo en el Museo Arqueológico de Sevilla, donde está la colección Lara y donde recientemente se ha recibido una donación de piezas procedentes de Itálica.

⦿ Junto a estos hallazgos tenemos los que llevan a cabo, y de manera muy abundante, aficionados y coleccionistas a los que gusta reunir piezas antiguas, y que a veces tienen en sus casas verdaderos museos particulares. De ello no nos faltan representantes en Andalucía, sobre todo en los pueblos, y de esta forma hemos reunido piezas de Jerez, Málaga, Sevilla, Estepa, Sanlúcar de Barrameda, Montalbán, Montilla, El Cuervo, Trebujena y El Puerto de Santa María.

Todas estas colecciones están formadas por numerosas piezas arqueológicas entre las que se encuentran entalles en mayor o menor número. Es esta una faceta de ámbito no oficial, mucho más nutrida en cuanto a número de hallazgos que la que es producto de excavaciones. Pero nos plantea dos problemas, uno la falta de procedencia de la mayoría de las piezas, en algunos casos sólo sabemos la población, sin contexto arqueológico alguno; el segundo problema es la inaccesibilidad a las colecciones por temer sus dueños verse privados de ellas.

En nuestro caso hemos tenido la suerte de encontrar algunos coleccionistas que nos han brindado amablemente sus piezas glípticas para el fotografiado y estudio de las mismas, aunque no han faltado quienes, tras varios intentos, han acabado negando estar en posesión de alguna.

⦿ Así hemos tenido la posibilidad de estudiar importantes colecciones particulares de glíptica, como una de Sevilla de 60 piezas, otra de 25, una de Málaga de 13 y una de Sanlúcar de Barrameda de 14. Las demás aportan menos cantidad, algunas sólo una pieza, pero son importantes porque están distribuidas y nos facilitan información de gran parte de la geografía andaluza.

Las gemas grabadas, además del valor intrínseco de su material, son verdaderas obras de arte, lo que las hace objetos buscados con interés por los coleccionistas. El coleccionismo de piezas determinó en todas las épocas la agrupación de entalles por razones artísticas o de atesoramiento. No siempre los anillos son la piedra única que está en poder de una persona. También a veces se tiene constancia de dactilotecas o colecciones de piedras preciosas grabadas en las que no era raro contar con obras de grandes maestros de la miniatura.

Desde la antigüedad, la glíptica ha sido un apartado importante en las colecciones y de ello tenemos constancia por los textos antiguos, por los que sabemos que se solían guardar en dactilotecas las gemas grabadas sueltas o engarzadas en joyas como verdaderos tesoros.

Los escritores antiguos nos hablan del coleccionismo de piedras grabadas en la antigüedad, y por ellos sabemos de la existencia de dactilotecas pertenecientes a particulares que guar-

daban anillos con gemas o estas sueltas. Cuenta Plinio que el primero que tuvo en Roma una dactiloteca fue Scauro, yerno de Sila: *Gemmas plures primus omnium Romae habuit –quod peregrino appellant nomine dactyliothecam– privignus Sullae Scaurus*⁽³⁰⁾.

Pompeyo Magno depositó la que había sido del rey Mithridates IV en el templo de Júpiter Capitolino como exvoto. Julio César consagró la suya en el templo de Venus Genetrix, y Marcelo, hijo de Octavia, lo hizo en el Apolo Palatino. El hecho de que Augusto tuviera libertos dedicados exclusivamente a proteger su dactiloteca, hace pensar que esta sería muy valiosa; uno de estos libertos tenía por nombre Iulius Filargirus, mencionado como *Augusti Libertus a dactylotheca Caesaris*⁽³¹⁾.

La mayor parte de las colecciones de glíptica de la antigüedad se dispersaron o perdieron para siempre. Pese a ello, cabe la posibilidad de que la pedrería engastada en conjuntos de joyas de época visigoda y altomedieval, hayan tenido esa procedencia, como sería el caso en España del Tesoro de Guarrazar y la Cruz de los Angeles, de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo⁽³²⁾.

A lo largo de la Edad Media es normal la propiedad real de colecciones de glíptica y su inclusión en coronas o paños bordados con perlas y pedrerías. Los reyes gustaban de lucir entre sus joyas entalles antiguos. Así, la corona de Sancho IV de la Catedral de Toledo, cuya procedencia sea tal vez sevillana, o las joyas visigodas procedentes de Medellín (Badajoz) hoy en el Museo Arqueológico Nacional⁽³³⁾.

El sXIX supuso un crecimiento de los museos públicos que en cierta medida repercute en la recolección de entalles. Pero la pequeñez de los objetos y la facilidad con que se han ido extraviando a lo largo de decenios en lugares en que no contaron con suficientes medidas de seguridad, hace que sea frecuente la noticia de piedras de las que a veces conocemos sólo un pobre dibujo, pero que no pueden ser estudiadas con criterios modernos de estilo, técnicas de elaboración, etc.

A diferencia de lo que ocurre en las colecciones europeas, que son el resultado de una meticulosa transmisión de propiedad a lo largo de dos o tres siglos, o incluso más, los museos andaluces nos ofrecen únicamente la posibilidad de estudiar entalles que, cuando más, se remontan a setenta u ochenta años. Rara vez existe alguna piedra encontrada con anterioridad. Esto nos da idea de la cantidad de piedras talladas, buscadas para usar en joyería, que pueden haberse encontrado durante los s.XVI al XIX principalmente, pero que han pasado a formar parte de esas colecciones antiguas en las que el lugar de procedencia no se consideró que fuese un dato reseñable. En la actualidad las colecciones más importantes se conservan como tales en los museos, pero dada la fecha tan reciente en que se han formado, su volumen es notablemente inferior al que hubiera cabido esperar en zona tan importante del Imperio, para lo que es glíptica romana o en un territorio tan profundamente dominado por la cultura orientalizante y greco-

(30) NH XXXVII, 5.

(31) R. Casal, «Uso y significado de las gemas en el mundo antiguo», *Gallaecia* 7/8, p. 152.

(32) H. Schlunk, «Arte visigodo» y «Arte asturiano». En *Ars Hispaniae* II, p. 311ss. y 406, fig. 328-334 y 417-418; H. Schlunk y T. Hauschild, *Hispania Antiqua*, p. 201, lám. 100-101; J. Ferrandiz, «Artes decorativas visigodas», en *Historia de España* III, dirigida por R. Menéndez Pidal, p. 670.

(33) H. Schlunk y T. Hauschild, *op. cit.*, p. 156, lám. 49; J. Ferrandiz, *op. cit.*, p. 693, fig. 460.

púnica, para la serie de los denominados escarabeos.

En el Museo Arqueológico de Sevilla existen un total de 33 entalles, entre los que destacan los 24 procedentes de las excavaciones de Itálica, que fueron durante muchos años las que suministraron esculturas, mosaicos, cerámicas y objetos menudos de toda especie al primitivo museo del Alcázar y hoy Museo Arqueológico Provincial.

Algunos de estos entalles de Itálica han sido publicados con anterioridad⁽³⁴⁾, pero no se especifican las circunstancias de su procedencia, como es habitual que ocurra cuando las piedras entran a formar parte de una colección en la que el único motivo que las hizo llegar hasta allí fue su valor en el mercado de antigüedades.

A veces las colecciones públicas se ven incrementadas por la adquisición de colecciones particulares, como ocurre en el mismo museo de Sevilla con la colección Lara, que se formó durante los años sesenta en la localidad de El Coronil y sus alrededores. Había en esta colección varias esculturas, algunos retratos romanos⁽³⁵⁾, epígrafes, monedas y, entre todo este conjunto, cuatro entalles que debemos suponer encontrados en algún lugar de las inmediaciones. No puede considerarse este el caso de un coleccionista dedicado monográficamente a la formación de una dactiloteca, pero es uno de los pocos casos que hoy tenemos en Andalucía en que los entalles recogidos por un particular hayan pasado a colecciones públicas.

En el Museo de Cádiz hay 42 piezas de glíptica, entre escarabeos y entalles, casi todas ellos procedentes de excavaciones llevadas a cabo de forma sistemática en el mismo Cádiz o su provincia. Sólo un entalle procedente de una colección particular ha entrado a formar parte de los fondos de este museo, a pesar que abundan bastante en esta capital este tipo de colecciones, pero son totalmente innaccessibles.

Del Museo Arqueológico de Huelva tenemos tres entalles, uno de ellos engarzado en un anillo de plata. De su procedencia sólo hemos podido saber que posiblemente sea Río Tinto, por la fecha y forma en que entraron a formar parte de sus fondos, pero sin que haya constatación escrita de la misma.

Tres es también el número de entalles que posee el Museo Arqueológico de Córdoba procedentes de hallazgos que se han llevado a cabo en lugares de la provincia como Porcuna y Espejo. En el Museo Arqueológico de Granada no hay entalles romanos, pero sí cuatro escarabeos y escaraboides encontrados en las necrópolis de Almuñecar.

El Museo de Málaga, según nos informó su director, no contaba con piezas de glíptica, pero las excavaciones que se han llevado a cabo en el teatro romano de la ciudad han proporcionado dos, una pasta vítrea y una cornalina montada en anillo de bronce.

Por último, puestos en contacto con los directores de los museos de Almería y Jaén, se nos informó que dichos museos no poseían entre sus fondos entalle alguno. Los escarabeos procedentes de Villaricos se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Por otro lado tampoco hemos localizado colecciones particulares almerienses que tengan este tipo de piezas, motivos ambos por los que nos hemos podido incluir esta provincia en nuestro trabajo.

(34) C. Fernández Chicarro, «Camafeos y entalles del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla», *MMA* vol. XI-XII, 1950-51, p. 60-74.

(35) J. M. Luzón y P. León, «Esculturas romanas de Andalucía, I», *Habis* n.º 3, p. 233-239.



La importancia y abundante número de hallazgos que se suceden en algunas excavaciones, como es el caso de las que se realizan en ciudades completas hace que se formen en el mismo yacimiento o en sus cercanías museos locales, como los de Itálica y Carmona en Sevilla, y el de Linares en Jaén, este último con los objetos procedentes de la ciudad de Castulo. Entre los fondos de estos tres museos hemos encontrado también entalles y anillos, todos ellos de época romana.

Un caso aparte lo constituye el Museo de Gibraltar, que dependen del gobierno inglés pero al que su situación geográfica, de gran importancia en la antigüedad, nos lleva a incluirlo en el actual ámbito andaluz. Este museo posee un total de 21 piedras grabadas, 19 de las cuales son escarabeos procedentes de Gorham's Cave. Los dos entalles restantes fueron encontrados en la ciudad romana de Carteia (San Roque, Cádiz), de la que el museo posee otros objetos, y que en nuestra opinión deberían estar en el Museo de Cádiz.

Otro caso especial lo constituye la colección de piezas arqueológicas que, procedentes en su mayoría de Itálica, se hallan expuestas en el Palacio de la Condesa de Lebrija. Esta colección forma un verdadero museo, perteneciente en la actualidad a uno de sus herederos, D. Eduardo León Manjón, y posee piezas de gran interés como es la colección de glíptica que hemos estudiado.

Respecto a la procedente italicense de estas gemas, entre las que hay entalles y camafeos modernos, se plantean algunas dudas. López Rodríguez ya las tenía respecto a la *terra sigillata* y las lucernas⁽³⁶⁾, por lo que en lo referente a la glíptica la duda es mayor, pues se trata de objetos muy codiciados por los coleccionistas y, por tanto, propensos a ser imitados.

La vitrina que contienen esta colección fue considerada por la propia Condesa «la más interesante de todas»⁽³⁷⁾.

Amador de los Ríos cuenta cómo los vecinos de Santiponce revolvieron sus corrales y viviendas «noticiosos del valor material de los objetos encontrados fortuitamente en la villa» y «estimulados y movidos por el incentivo de fáciles y fabulosas ganancias»⁽³⁸⁾.

La labor destructora fue incesante y se despertó entre algunos personajes el gusto por coleccionar piezas arqueológicas, lo que provocó que todo lo que descubrían los vecinos de Santiponce lo ofrecían y vendían a dichos coleccionistas. Entre estos ocupaba el primer lugar D.^a Regla Manjón, Condesa de Lebrija, que «no ha vacilado en sacrificar cuantiosas sumas con el nobilísimo propósito de recoger y conservar cuantas reliquias aparecen de aquella población insignificante»⁽³⁹⁾.

Esta colección está formada por 60 piezas, de las que 42 son entalles, algunos de ellos modernos o falsificados, y el resto camafeos o piezas trabajadas en relieve.

En resumen hemos llegado a recoger piezas grabadas de diez museos y doce colecciones

(36) J. R. López Rodríguez, «Terra sigillata procedente de Itálica en la colección de la Casa de la Condesa de Lebrija», BSSA, XLV, Studia Archaeologica 58, Valladolid 1979, p. 81-124; «La colección de la Casa de la Condesa de Lebrija, II. Lucernas», Studia Archaeologica 67, Valladolid 1981.

(37) Palacio de Lebrija. Descripción por D.^a Regla Manjón Mergelina, Condesa de Lebrija (1920), Sevilla 1970.

(38) R. Amador de los Ríos, «El Museo de antigüedades italicenses de la Excm. Sra. D.^a Regla Manjón, viuda de Sánchez Bedoya, en Sevilla», RABM t.XXVII, 1912, p. 269.

(39) Idem. p. 270.

particulares andaluzas que abarcan una gran parte de la geografía de la región. Este recorrido a través del coleccionismo de piezas glípticas creemos que nos ha ayudado a conocer un poco más la arqueología de Andalucía, tan falta hasta ahora de una recopilación de este tipo de objetos por parte de los investigadores, y que nosotros hemos intentado hacer y creemos que, en parte, hemos conseguido. Esto ha sido sólo el comienzo de una labor que esperamos continuar en el futuro en zonas que en esta ocasión, por diversos motivos, no hemos podido tratar.

Capítulo II

GLIPTICA GRIEGA, GRECO-FENICIA Y PUNICA

GLIPTICA GRIEGA

Vamos a analizar a continuación los tipos de glíptica a los que responden las piezas que hemos encontrado en Andalucía de época prerromana.

Período geométrico

Los sellos grabados en la Edad del Bronce griega y en Creta están relacionados con la burocracia palaciega⁽¹⁾. Comienzan en el s.IX a.C. inspirados por Oriente y el uso del marfil, y vuelven a aparecer en el geométrico pleno, en el s.VIII en piedra.

No son representaciones naturalistas como las micénicas, sino que se trata de diseños lineales tallados no sobre piedra dura con ayuda de taladros, sino a mano sobre esteatita blanda.

Se perforaban para ser colgados de un cordón.

Los sellos más antiguos son grandes y cuadrados y, como ya se ha dicho, son generalmente de piedra blanda, aunque a veces también se usaba la dura.

Los temas suelen ser geométricos que abarcan toda la superficie y también, en el s.VIII sobre todo, plantas, animales y figuras humanas, pero muy formalistas y lineales (n.º 33). Algunos temas eran grabados de manera tosca, con diseños irregulares, y es muy probable que imitasen sellos similares de madera, lo que indicaría que los sellos de madera estaban todavía en uso.

Algunos deben ser vistos a la luz de otras representaciones en diversos objetos en Grecia, que son del s.VIII y tienen tradición oriental; los sellos cuadrados de esta forma se encuentran en el Oriente Cercano, especialmente en el N. de Siria en piedra y en bronce.

Parece que los principales centros de producción estaban en las islas, quizás en Melos, y en Argos en el Peloponeso. Un hallazgo en Perachora lleva a Boardman a afirmar que fueron hechos alrededor del s.VIII a.C.⁽²⁾.

(1) Boardman, *Ashmolean*, p. 1.

(2) Boardman, *GGFR*, p. 109.

Período Arcaico Antiguo

La importación de sellos orientales en Grecia logró estimular la producción de sellos con otras formas y materiales, y proliferaron desde finales del s.VIII a.C.

Los sellos que se daban en Chipre y el N de Siria se copiaron en Rodas en piedra, con temas tan pobremente grabados que no pueden ser llamados más que sellos-amuletos. Ornamentos como estos se encontraban también en Creta y son muy difíciles de fechar, aunque los que aparecieron en depósitos votivos en Kameiros, en Rodas, son de mediados del s.VII.

Rodas debió haber sido un buen cliente de sellos y otros objetos orientales, y sus cementerios y santuarios son una fuente de información muy importante, pero su contribución a las artes griegas antiguas orientalistas, como sellos, vasos pintados o joyería, es escasa.

En Argos también hay noticia de un posible centro de sellos cuadrados, y el depósito del Heraeum contiene otras muchas formas que también eran usuales en el 700 a.C. y posteriormente⁽³⁾.

En cuanto a las formas usadas, hay sellos tabloides rectangulares, con motivos grabados en las dos caras principales y a veces también en las caras más estrechas, que parece ser que siguen la tradición de los antiguos sellos cuadrados. Están perforados para ser ensartados con hilo y que queden suspendidos. Suelen llevar grabadas escenas con figuras y animales. Otra forma es la hemiesfera, decorada con temas simples y el dorso con diseños lineales. También hay discos decorados por ambas caras, con una de ellas algo más grande que la otra y el perfil escalonado. Algunos sellos son piramidales.

En el segundo cuarto del s.VI a.C. los griegos aprendieron la forma del escarabeo⁽⁴⁾; esta innovación, así como la de cortar piedras duras (ya realizada anteriormente por los minoicos y micénicos), les llegó de Oriente, probablemente de los fenicios de Chipre, y al principio los temas representados estaban fuertemente influidos por Oriente en contenido y estilo. Los escarabeos son menos frecuentes que los escaraboides, ya que se ha perdido el valor simbólico del escarabajo y en vez del insecto se imitan otras formas como cabezas de negros (n.º 29), máscaras, sirenas o animales⁽⁵⁾.

El material de estos sellos es generalmente serpentina u otra piedra blanda. Los tonos suelen ser verdes o grises oscuros, a veces con manchas.

Los temas son grabados de forma tosca, rara vez intentando dar volumen a las figuras, que a veces son simples líneas. Estos sellos eran llevados seguramente como colgantes, quizás en collares, pero casi todos los que se conocen proceden de santuarios, y no hay evidencias de hallazgos en tumbas.

Muchos de los antiguos sellos griegos producen unas improntas tan pobres y faltas de significado que se puede decir que la mayoría fueron usados como objetos decorativos o como amuletos, más que como sellos personales. Los entalles irregulares de los sellos geométricos más antiguos sugieren que se usaban para la identificación individual, y Boardman⁽⁶⁾ cree que

(3) Idem., p. 111.

(4) Boardman, *Ashmolean*, p. 12.

(5) G. Richter, *El arte griego* p. 245-246; Pauly-Wissowa, *RE* p.

(6) Boardman, *GGFR* p. 112.

los sellos de piedra más antiguos eran usados para hacer impresiones en barro cocido, y con propósitos puramente decorativos, por ejemplo en jarras (pithoi), placas votivas, ánforas..., todas datables alrededor del 700 a.C. Los sellos continúan usándose para decorar jarras o placas en el s.VI pero se usan más los cilindros. Los cilindros-sellos eran el tipo común en Mesopotamia, y es raro que los artistas griegos estuviesen preparados para hacerlos; tal vez lo hicieran de madera para decorar vasos de cerámica, pero no de piedra para su uso común como sello, pues sólo se conoce un ejemplar griego.

Por último, queremos hacer mención al «Robust Style»⁽⁷⁾. Gran parte de las gemas de este estilo, en el que hemos encuadrado la pieza número 28, está relacionada con Etruria. Ello no es suficiente por sí solo para demostrar que estas piedras fueran cortadas allí, pero sí para explicar el comienzo de la grabación de gemas etruscas y algunas de sus características. Cabe suponer que algunos ejemplos del «Robust Style» fueron hechos por griegos en Etruria. Por ellos debieron haber sido hechos los pseudo-escarabeos con relieves de sirenas en sus dorsos, o con representaciones de máscaras o el Gorgoneion, estilísticamente más cercano a los ámbar grabados en Italia que están más helenizados. Otras versiones que derivan de pseudo-escarabeos griegos representan cabezas de satiros o de mujeres⁽⁸⁾.

Hagámonos primero una idea sobre la presencia fenicia y púnica en Andalucía. El primer problema que se nos presenta es la fecha de llegada de los fenicios, que los textos literarios señalan en el año 1100 a.C. (Mela 3, 4, 6; Plinio, 16, 216; Estrabón 1, 3, 6; Velejo Patérculo 1, 2, 3), fecha de la fundación de Cádiz. Pero los hallazgos arqueológicos habidos hasta el momento no prueban tan temprana presencia fenicia en Occidente. Podría referirse esta fecha a unos primeros viajes y contactos, una primera fase exploratoria en la que dejaron escasos restos arqueológicos, y que precedería al asentamiento estable. Estos asentamientos fueron fundados por los fenicios en la costa meridional de la Península. Desde el s.VIII a.C. hasta el s.VI a.C. se ha comprobado la presencia fenicia de forma permanente en la costa desde Cádiz hasta Almería.

A pesar del problema que plantea Gadir, a juzgar por los datos obtenidos últimamente en los yacimientos de Granada y Málaga, la fundación a partir del s.VIII a.C. de las colonias fenicias situadas al E de Gadir, parece haber sido impulsada, según E. Aubet, desde un centro occidental. Todo hace suponer que la mayoría de los establecimientos fenicios conocidos en el S de España, como Almuñecar, Adra o Guadalhorce, fueron fundados en la segunda mitad del s.VIII a.C.⁽¹⁰⁾. Casi todos estos establecimientos fenicios perduraron hasta el s.VI a.C.; a partir del año 700 se da un enriquecimiento de parte de la sociedad, hecho que se refleja en la riqueza de los ajuares funerarios, y en un importante aumento demográfico. Para la doctora Aubet, el establecimiento de las colonias fenicias al E de Gibraltar tuvo lugar en función de la gran metrópolis occidental Gadir, como centros estratégicos para la navegación y control de acceso a los metales del área tartésica. La elección de estos lugares está determinada, pues, por una clara finalidad económica⁽¹¹⁾.

(7) Idem. p. 152-153.

(8) Véase la bibliografía que sobre la glíptica de los periodos geométrico y arcaico griegos aparece en Zazoff, *AG* p. 51 y 99.

(10) M. E. Aubet Semmler, «Aspectos de la colonización fenicia en Andalucía durante el siglo VIII a.C.», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici* vol. 3, 1983, p. 815-816.

(11) Idem., p. 816.

Los verdaderos intereses de los fenicios radicaban en la industria y en el comercio, sobre todo el marítimo. Las naves fenicias dominaban el Mediterráneo y posibilitaron un intenso intercambio económico y cultural entre Oriente y Occidente desde la primera mitad del primer milenio a.C. Este intercambio no fue solo material sino también de costumbres, creencias..., un bagaje cultural que influyó de manera profunda en los indígenas. La llegada de estas nuevas ideas y de materiales fenicios fue más intensa en el s.VII a.C., el mejor momento en las relaciones comerciales⁽¹²⁾.

Los fenicios llegaban con sus mercancías y las vendían, como describe Herodoto (I, 1): «Los negociantes fenicios, desembarcando sus mercancías, las expusieron con orden a pública venta»⁽¹³⁾. La presencia fenicia en las costas y el intercambio comercial que se dio en ellas, produjeron en la parte meridional de la Península un período orientalizante. En el S se copiaba todo lo oriental a través de los fenicios, objetos materiales como los thymiateria, los escarabeos y amuletos, y bienes culturales como la incineración, ritos funerarios o divinidades.

Eran ellos los que transportaban los objetos egipcios que han aparecido en la Península Ibérica. Padró cree que no hubo intermediarios y que estos objetos debían llegar sin duda directamente desde la metrópolis fenicia; Cádiz sería luego el centro de distribución en España. Sólo a partir de la segunda mitad del s.VII se unen también Cartago e Ibiza, pero siempre al lado de las factorías andaluzas, verdaderos impulsores de la expansión del comercio fenicio⁽¹⁴⁾.

Las manufacturas egipcias, y entre ellas los escarabeos, ocupaban un lugar de primer orden en el comercio fenicio, y la abundancia de estos materiales testimonian la intensidad de las relaciones comerciales que existían entre ellos, que duraron como mínimo desde el s.VIII a comienzos del VI⁽¹⁵⁾.

A raíz de que Tiro cayese en poder de Nabucodonosor II, en el año 573, los fenicios dejaron de hacer acto de presencia en nuestras costas. Durante los siglos IV y III aparecieron objetos egipcios o pseudoegipcios como los escarabeos, que son pruebas fehacientes de las relaciones entre las colonias fenicias del Sur y los griegos del Norte, la iconografía egiptizante fue reemplazada progresivamente por modelos y motivos de inspiración griega. Se introduce un repertorio nuevo que convive con otro de pura raíz fenicia, resultando así unas composiciones mixtas de motivos de inspiración fenicia y griega, ejemplo de ello son los escarabeos llamados greco-fenicios. Paralelo al estilo griego arcaico del s.VI comienzan a apoderarse del mercado las producciones fenicias de glíptica, como consecuencia del papel político de los fenicios. El material costoso en que están hechas las piezas y el oro macizo en que se engarzan ponen de manifiesto las relaciones comerciales, la mezcla de influencias, estilo y técnica de los intercambios culturales con Egipto y Grecia. Las representaciones giran en torno al estilo griego severo, dán-

(12) M. Belén Deamos, «Importaciones fenicias en Andalucía Occidental», *Aula Orientalis* 4, 1986 p. 264.

(13) J. M. Blázquez, «Panorama general de la presencia fenicia y púnica en España», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi fenici e punico* vol. 2, 1983 p. 313.

(14) J. Padró, «Los fenicios y la distribución de objetos egipcios en el Extremo Occidente mediterráneo», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi fenici e punico* vol. 1, 1983, p. 72.

(15) Idem., p. 73.

dose a veces un arcaísmo retrospectivo, como en las gemas de Tharros⁽¹⁶⁾.

Toda la producción característica de la artesanía fenicia, como joyas, marfiles... era fácilmente transportable, y por tanto objetos fáciles para el comercio. En orfebrería, además de repujar y grabar en oro y plata, aprendieron de los egipcios las técnicas del granulado y de la filigrana, y las perfeccionaron aprendiéndolas luego de ellos los griegos y los etruscos.

GLIPTICA GRECO-FENICIA Y PUNICA

② En Andalucía hemos encontrado este tipo de glíptica donde se dio la colonización fenicia. Hemos incluido piezas de Cádiz, del Santuario de La Algaida, de Sanlúcar de Barrameda, de Almuñecar en Granada y de la cueva-santuario de Gorham en Gibraltar.

Hemos omitido algunas piezas, concretamente de Villaricos (Almería), La Guardia (Jaén), Torre del Mar y Frigiliana (Málaga). El Cabezo de la Joya y la Ría de Huelva, Almuñecar (Granada), Gorham's Cave y Cádiz porque son escarabeos egipcios o de imitación egipcia, que se salen de nuestro campo. Nos hemos limitado a los escarabeos greco-fenicios y púnicos, aunque algunos sean de temática egiptizante. Por otra parte, estas piezas omitidas están ya estudiadas y han sido publicadas por personas capacitadas y conocedoras del mundo egipcio⁽⁹⁾.

El repertorio figurativo de los fenicios no es muy original, y en las artes menores, como la orfebrería, imitaron a los egipcios y asirios en temas tan convencionales como los vestidos y peinados de las figuras humanas, animales como los leones, monstruos como los grifos y las esfinges, y temas vegetales como las palmetas y las flores de loto y papiro. Esta imitación era debida a la conveniencia, y por ello cuando el arte griego tuvo más interés que el de Egipto o Mesopotamia, los fenicios se olvidaron de estos y comenzaron a copiar a aquel.

Todos estos motivos a su vez fueron atraídos por los fenicios a Occidente, así los animales fantásticos por ejemplo gozaron luego de una gran aceptación entre los iberos, muy amigos de poner en sus representaciones a grifos y esfinges. En un primer momento la cerámica y los restantes objetos llegarían de fuera, pero pronto se fabricarían aquí; vendrían artistas orientales que trabajaban la joyería y el marfil, y que enseñarían las técnicas y modelos a los aprendices de la Península Ibérica. J.M. Blázquez cree que los talleres estarían en la propia Cádiz o en sus inmediaciones, y que pronto habría muchos en manos de los nativos⁽¹⁷⁾.

(16) Zazoff, A.G. p. 87.

(9) I. Gamer-Wallert, *Agyptische und ägyptisierende Funde von der Iberischen Halbinsel*, Wiesbaden, 1978, p. 45-51, 54-56, 66-69, 77, 88-89 y 100-103; «Consideraciones sobre el escarabeo de Frigiliana (Málaga)», *Pyrenae* 11, 1975 p. 63-70; H. Schubart, «Jardin. Vorbericht über die grabungskampagne 1976 in der Nekropole des 6/5 Jhs. v. Chr.», *MM* 18, 1977 p. 94, fig. 1-b; M. Pellicer, «Ein Altpunisches Gräberfeld bei Almuñecar», *MM* 4, 1963 p. 35-36, fig. 21, lám. 8; «Excavaciones en la necrópolis púnica Laurita del Cerro de San Cristóbal (Almuñecar, Granada)», *EA Esp* n.º 17, 1962; J. Padró, *Los materiales de tipo egipcio del litoral mediterráneo de la Península Ibérica*, Barcelona, 1976 p. 32-61; «De nuevo sobre los hallazgos egipcios y egiptizantes de la Península Ibérica» *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses* 9, 1982/3 p. 153-165; A. Arribas y J. Wilkins, «La necrópolis fenicia del Cortijo de las Sombras (Frigiliana, Málaga)», *Pyrenae* 5, 1969, p. 206; A. Arribas y O. Arteaga, «El yacimiento fenicio de la desembocadura del río Guadalhorce (Málaga)», *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*, serie monográfica n.º 2, 1975 p. 90, lám. LXIV y III; W. Culican, «Phoenician Remains from Gibraltar», *AJBA* 1, n.º 5, 1972 p. 111-114; L. Siret, *Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigodas y árabes*, Madrid, 1906 (reed. 1985) p. 462, lám. XVI-XIX; M. Astruc, «La necrópolis de Villaricos», *Informes y Memorias* n.º 25, 1951.

(17) Blázquez, *Op. Cit.*, p. 316.

De oriente no sólo llegaron a Occidente bienes materiales, sino también divinidades y creencias religiosas que se unieron a las ya existentes entre los indígenas, llegando a transformarlas en profundidad. Estamos de acuerdo con M. Belén en que la implantación de un culto extranjero en una cultura distinta rara vez o casi nunca se produce sin modificaciones de formas autóctonas religiosas⁽¹⁸⁾.

Los restos materiales de tipo religioso que han sido hallados en el Sur peninsular, y que están impregnados de orientalismo, son numerosos. Pero cuando hay que interpretar su significado se debe tener cautela, pues es muy difícil saber su significación exacta a través únicamente de ellos, sin que conozcamos a las personas que realmente saben su significado.

Entre los objetos religiosos que encontramos antes de la conquista romana están los amuletos y escarabeos con representaciones de divinidades egipcias. J. Padró, a través de su estudio hecho sobre este tipo de objetos⁽¹⁹⁾ cree que la distribución de los mismos es bastante generalizada, sobre todo entre los pueblos costeros, y que muchas veces los amuletos con divinidades egipcias son los únicos elementos de carácter religioso que conocemos de determinados yacimientos arqueológicos. No sólo se implantaron entre la población indígena sino que también fueron aceptados en grado bastante elevado, a la vista de las pruebas arqueológicas. Entre estos objetos abundan especialmente los escarabeos.

La llegada de elementos religiosos de tipo egipcio coincide con la llegada de los colonizadores fenicios, y en los siglos VII y VI se generalizaron no sólo en Andalucía sino también en el resto de las regiones de las costas atlánticas y mediterráneas de la Península Ibérica. Particularmente ricos en amuletos y escarabeos egipcios en los siglos VII y VI son Cádiz, Gorham's Cave en Gibraltar y Villaricos en Almería. A partir de la segunda mitad del siglo VI y durante todo el siglo V a.C. no se puede situar con seguridad ningún objeto egipcio en la Península Ibérica. Las razones son políticas y económicas, aunque los indígenas occidentales ya habían asimilado las divinidades egipcias y comenzado a fabricar imitaciones de estos escarabeos en piedra, sobre todo jaspe y cornalina, que Padró ha denominado pseudoeegipcios⁽²⁰⁾, y fueron distribuidos en todas la Península Ibérica, durante el siglo IV.

La cantidad de estos escarabeos que han aparecido demuestra la devoción de los indígenas por las divinidades egipcias, devoción que perdurará en muchos lugares hasta época imperial romana. Aparecen muchas figurillas de terracotta, fabricadas probablemente en la misma Península, que representan al dios Bes. La devoción de los púnicos por esta divinidad llama la atención, como demuestra el hecho de que le dedicaran la isla de Ibiza que en púnico significa «la isla de Bes»⁽²¹⁾, que aparezca en las monedas de la isla a partir de fines del siglo IV, y que lo veamos representado tan a menudo en los amuletos y escarabeos. Los lugares que han proporcionado mayor cantidad de ellos son Cádiz, Gorham's Cave y Villaricos, además del Cabecico del Tesoro en Verdolay (Murcia), Emporion e Ibiza.

(18) M. Belén Deamos, *Op. Cit.*, p. 275.

(19) J. Padró, *Egyptian-Type Documents from the Medioerranean Littoral of the Iberian Peninsula before the Roman Conquest*, Bélgica 1980, p. 54ss; «Amuletos y divinidades egipcios en la Hispania prerromana», *Primitivas religiones ibéricas. Religiones Prerromanas*, II, 1983 p. 465-473.

(20) *Idem.*, p. 468.

(21) J. Padró, «El deu Bes: Introducció al seu estudi», *Fonaments* 1, 1978, p. 19-41.

La presencia de estas y otras divinidades egipcias entre los indígenas, demuestra que fueron aceptadas por estos y su supervivencia a lo largo de los siglos prueba el apego que a ellas tuvieron estas poblaciones.

El hecho de que los escarabeos sean objetos de tamaño pequeño no es óbice para que sean documentos de gran interés para conocer la mentalidad de los pueblos que los usaron. No los usaban solo como objetos de adorno sino que tenían una razón mágico-religiosa, y depositaban su confianza en ellos y en los dioses representados. Los que adquirirían estos amuletos tendrían una idea, aunque tal vez no lo comprendían del todo, de la identidad religiosa egipcia y de sus padres, y si los artesanos los fabricaban era porque el pueblo se los compraba.

Por la cantidad de documentación disponible se ha podido precisar que la variedad de divinidades y temas que aparecen al principio representados fue poco a poco reduciéndose en beneficio de los más populares⁽²²⁾. También se puede observar que estos amuletos y escarabeos tenían un uso funerario, pues aparecen casi siempre en tumbas, siendo raro hallarlos en lugares de habitación. Pero no obstante el poseedor los llevaría en vida y se los meterían en la tumba a la hora de la muerte.

ICONOGRAFIA

La lista de divinidades egipcias documentadas en la España prerromana es amplia, nosotros tenemos cinco en nuestros escarabeos, Bes, Isis, Horus-niño, Harpócrates, Anubis y Shu, siendo los tres primeros los que aparecen representados con más frecuencia. De ellas sólo Isis y Horus niño-Harpócrates están documentados en época romana. El dios Bes, tan popular entre los fenicios, quienes los difundieron ampliamente por España, sólo lo encontramos en época romana en Ibiza, en las acuñaciones monetarias. Tenemos que destacar el caso de los escarabeos, amuletos muy populares en época prerromana, que desaparecen en época romana súbitamente. Se ha intentado explicar este fenómeno viendo la causa en una sustitución de las concepciones escatológicas solares por las osíriacas ya que el escarabeo era símbolo del Sol naciente y garantizaba la resurrección de los muertos⁽²³⁾.

Los tres escarabeos que hemos recogido en nuestro trabajo y que representan al dios Bes, proceden de Gorham's Cave en Gibraltar, cueva de la que ya hemos hablado con anterioridad. En este lugar se dieron hallazgos fenicio-púnicos, fragmentos de cerámica, platos de los siglos VI-V a.C., fibulas de doble resorte, amuletos y escarabeos, que podrían estar relacionados con ceremonias votivas en las que los navegantes expresaran sus buenos deseos para los viajes o su agradecimiento por un feliz regreso⁽²⁴⁾. Culican es de la opinión de que estos materiales depositados en la cueva no pertenecen a una ocupación ni a tumbas, sino que deben tener una explicación religiosa. Las terracotas, los sellos, las baratijas y los platos de pescado podrían ser ofrendas a un genio del lugar, como en la cueva de Es Cuyram en Ibiza. Una prueba importante de que existían puntos púnicos en la entrada del estrecho nos la da Avieno (*Ora Marítima*, 350),

(22) J. Padró, «Amuletos y divinidades...», p. 470.

(23) J. Leclant, «Osiris en Gaule», *Studia Aegyptia* I, 1974 p. 263-285, citado por J. Padró *Op. Cit.*, p. 472.

(24) W. Culican, *Op. Cit.*, p. 110-132.

que dice siguiendo a Euktemon que los altares dedicados a Hércules fueron erigidos en dos pequeñas islas cerca de Calpe.

A. Schulten cree que esas islas son Peregil en el lado africano y Palomas al Este de Tarifa, en la entrada occidental de la bahía de Algeciras. Pero no coinciden con la descripción de Euktemon, ni tienen árboles ni están a treinta estadios, el texto parece recordar ciertas condiciones con las que los marinos griegos tenían un rápido acceso a estos santuarios en el tiempo de las limitaciones cartaginesas. Tal vez estuviesen en islas ahora cubiertas de agua por cambios del nivel de esta, pero si había culto en el estrecho al menos en otro lugar además de los ya atestigüados en las Columnas de Hércules en Cádiz, y los restos encontrados en Gorham's Cave deben estar en relación con dicho culto⁽²⁵⁾.

Nosotros creemos que el «genio del lugar» al que hace referencia Culican podría ser el dios Bes, que gozaba de una gran popularidad entre los fenicios y los púnicos. Bes es un dios de origen africano incorporado al panteón egipcio a partir del Imperio Nuevo. Se le representa como un enano deforme, con una enorme cabeza tocada de plumas, con barba, orejas de felino, piernas cortas y arqueadas y vientre voluminoso, de apariencia muy parecida a la de Ptah. En los escarabeos de Gorham's Cave sólo aparece representada la cabeza, que recuerda a Sileno y a la de los sátiros y faunos griegos⁽²⁶⁾ (n.º 4, 5, 6).

Era una divinidad popular, de carácter apotropaico, contra males como las picaduras de serpientes y que ayudaba a las mujeres en los partos. Era muy conocido en Egipto en la época de Tell-el-Amarna y fue propagado por los fenicios por todas las regiones donde comerciaban. En el Sur de la Península encontramos su imagen más antigua en la necrópolis fenicia de Sexi, alrededor del año 700 a.C., sobre un vaso de alabastro hallado en una tumba⁽²⁷⁾. También se encuentra representado en el collar de amuletos de oro pertenecientes al tesoro del Cortijo de Evora (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz)⁽²⁸⁾. Por su carácter apotropaico y profiláctico su imagen puede tener un sentido mágico-religioso, como es el caso de los «Pataikoi» que adornaban las proas de las naves fenicias (Herodoto III, 37), cuya descripción concuerda con la de Bes⁽²⁹⁾.

La figura de Bes de cuerpo entero o sólo la cabeza aparece con frecuencia en tumbas de Ibiza, de Villaricos y Cádiz, en los escarabeos y amuletos de los ajuares. Bes jugó un importante papel en el arte de los grabadores fenicios, entre los cuales su popularidad fue enorme. A la impresionante lista de representaciones con su efigie que se da en el *Lexikon* de Roscher, hay que añadir las estatuas monumentales de Fordongianus en Cerdeña, otra descubierta en Cagliari durante la Segunda Guerra Mundial, un templo con la estatua de Bes en Bithia, Cerdeña y otra en Sabratha, Libia⁽³⁰⁾. Estas figuras, junto con las que aparecen en las monedas de Ibiza, demuestran que los fenicios occidentales hicieron su propia adaptación de la imagen egipcia tradicional de Bes.

(25) Idem., p. 132.

(26) J. Padró, «El deu Bes...», p. 25; A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, en E.P.R.O. t.v, 1967 p. 13.

(27) J. M. Blázquez, *Religiones prerromanas*, 1983 p. 62.

(28) C. Blanco Minguez, «El tesoro del Cortijo de Evora», *A.Esp.A.* n.º 99-100, vol. XXXII p. 50 ss.

(29) A. García y Bellido, *Les religions...*, p. 14.

(30) W. Culican, «The Iconography of some Phoenician Seals and Seal Impressions», *AJBA* 1, 1968, p. 83.

Graf von Baudissin⁽³¹⁾ sugirió hace tiempo que los fenicios igualaron a Bes con su dios curativo Eshmun, dios que a su vez fue equiparado por los griegos con Esculapio. El caduceo de Esculapio, una vara con dos serpientes entrelazadas, aparece representado junto al signo de Tannit en tumbas de Cartago, refiriéndose a Eshmun, y el mismo caduceo lo vemos en un disco de bronce de Gortys, en él aparece Bes como en las monedas de Ibiza, con un martillo y una serpiente⁽³²⁾. Otro hecho a favor de esta identificación es que el gran templo de Sidón dedicado a Eshmun, según las numerosas inscripciones votivas, fue construido alrededor de una piscina curativa, abastecida con un complejo sistema de conducción de aguas. Significativamente las dos estatuas de Bes de Fordongianus fueron encontradas en las cercanías de una fuente y un baño termal. Esta función curativa de Bes es, con toda seguridad para Culican, la responsable de su iconografía en los sellos fenicios en los que aparece con serpientes u otro animal⁽³³⁾.

Nosotros creemos que, en el caso de Gorham's Cave y de los escarabeos aparecidos en este lugar con la imagen de Bes, se trata de algún culto que recibiría este dios en la cueva, donde los navegantes harían una parada para pedir un buen viaje o agradecer la suerte de alguno ya realizado, todo ello en relación con el hecho de que estos mismos navegantes fenicios llevaran en la proa de sus barcos la efigie de Bes, como hemos dicho anteriormente.

Otras divinidades de origen egipcio que encontramos representadas en los escarabeos que hemos estudiado pertenecen al ciclo de Osiris, que además son las mejor documentadas tanto en época prerromana como romana. Según la mitología egipcia Osiris fue asesinado por su hermano Seth, el dios del mal y del desierto árido; su esposa y hermana Isis, tras recuperar su cuerpo, logró resucitar a Osiris con la ayuda de Thot y Anubis. De la unión de Isis y Osiris nació Harpócrates u Horus-niño que hubo de ser escondido por su madre para salvarlo de la ira de Seth, que fue derrotado por aquel cuando se hizo mayor.

Entre las divinidades del ciclo osiríaco conocidas en España y representadas en estos escarabeos están Isis, identificada con la fenicia Astarté, Harpócrates y Horus niño y Anubis, dios momificador con cabeza o cuerpo de chacal, señor de las necrópolis y protector de los difuntos.

④ Isis aparece amamantando a Harpócrates en un escarabeo del Santuario de La Algaída en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) (n.º 1), y en otro de la necrópolis gaditana (n.º 2), y como Isis pterófora en uno de Gorham's Cave (n.º 3). Harpócrates, además de estar representado siendo amamantado por su madre Isis en los escarabeos antes citados, lo encontramos sentado sobre una flor de loto en un ejemplar procedente de la necrópolis de Almuñecar (n.º 8) y otro de la de Cádiz (n.º 7). Anubis está en otro escarabeo de la necrópolis granadina (n.º 9). Por último, el dios Shu, dios del aire, hermano y esposo de Tferis, divinidad del agua, al que se le representa sosteniendo sobre su cabeza el dios solar, lo encontramos en un escarabeo de Gorham's Cave (n.º 10).

Veamos un poco más detenidamente las divinidades de origen egipcio a las que en Andalucía se tenía más devoción en época prerromana, a juzgar por los hallazgos.

En el caso de Isis aparece por primera vez en Occidente hacia el año 600 a.C., en una bote-

(31) *Adonis und Eshmun*, p. 231 ss, en Culican Op. cit. nota 186, p. 93.

(32) *Idem.*, p. 93-94.

(33) *Idem.*, p. 94.

lla piriforme de cristal de roca tallado de La Aliseda (Cáceres), obra del Norte de Siria, fabricada entre los s.VIII-VII a.C.⁽³⁴⁾. La validez de este testimonio ha sido puesta en duda últimamente, pero no por ello deja de tener la importancia que se merece⁽³⁵⁾.

El culto a Isis, con toda su constelación divina, fue el más difundido de los cultos orientales en la Península, Isis estaba identificada con Hathor en Egipto y, a su vez, con Astarté por los Fenicios. A la imagen de Isis se ha asociado con frecuencia la de su hijo Harpócrates al que representan en sus brazos y dándole de mamar. A este tipo de representaciones en las que las diosas estrechan al niño contra su pecho se las llama *kourotrofoi*⁽³⁶⁾. En este tema podemos ver la fuente de inspiración para la representación cristiana de la Virgen con el Niño. La escena de Isis amamantando a Harpócrates ilustra un pasaje del mito, cuando la diosa oculta a su hijo en las marismas del Quemis, en el delta del Nilo, para que no lo encuentre Seth, hermano y asesino de Osiris⁽³⁷⁾.

A Harpócrates lo tenemos representado sentado sobre una flor de loto. Se trata de un mito hermapolitano que cuenta el nacimiento del Sol en el cáliz de un loto, aparecido sobre la loma del caos⁽³⁸⁾. Su éxito fue tal que la mayor parte de los dioses que se asimilaban al Sol adoptaron un lugar en esta génesis floral⁽³⁹⁾. La universalidad de esta representación lleva a considerarla como una ilustración del mito del nacimiento del Sol. Podría tener un valor de renacimiento, y tratarse de un dios-joven solar que sugiere la idea de resurrección⁽⁴⁰⁾.

Aparte de estas divinidades egipcias que fueron introducidas en Occidente por los fenicios, estos solían venerar una triada de dioses, compuesta por un dios masculino, una diosa que solía ser su pareja y a la que se identificaba con la tierra y la fecundidad, y un dios joven. Por ejemplo, en el caso de Cádiz el dios mayor sería Baal-Hammón, la diosa Astarté y el dios joven Melkart.

Hemos dicho ya que a Isis la identificaron con Astarté, cuya forma siria es en realidad Ash-tart, de donde viene la griega Astarté. Su etimología no está clara, pero los orígenes de la divinidad son hoy mejor conocidos gracias a los documentos aparecidos en Ugarit. Su carácter original y primitivo, que no perdió nunca, es el de diosa de la naturaleza fecundadora y creadora, es una diosa madre. Según este concepto se la ha identificado con la babilónica Ishtar, la siria Atargatis, la egipcia Isis, la púnica Tanit-Caelestis y la greco-romana Afrodita-Venus.

La paloma es su atributo principal, así como también la serpiente y los cuernos de toro⁽⁴¹⁾.

Del Santuario de La Algaída tenemos tres piezas de pasta vítrea representando la cabeza de una divinidad femenina que nosotros identificamos con Tanit-Astarté (n.º 30, 31). Una de estas (n.º 59) la representa con casco y cimera y recuerda a la Atenea Parthenos, lo cual no nos debe

(34) J. M. Blázquez, *Religiones prerromanas*, p. 52; A. García y Bellido, *Op. Cit.*, p. 106.

(35) J. Padró, «Las divinidades egipcias en la Hispania romana y sus precedentes», *La religión romana en Hispania*, 1981, p. 337-342.

(36) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Isis, p. 580; Bonner, *Magical Amulets*, p. 221.

(37) Hernández-Padró, *Ibiza*, p. 28.

(38) Delatte-Derchain, *Les intailles magiques*, p. 106; Bonner, *Magical Amulets*, p. 140ss.

(39) Morenz-Schubert, «Der Gott aus der Blume», *Artibus Asiae*, suppl. XII, 1954; citado por Delatte-Derchain, *Op. Cit.*, p. 106.

(40) Delatte-Derchain, *Op. Cit.*, p. 109.

(41) A. García y Bellido, *Les religions...*, p. 12; J. M. Blázquez, *Religiones prerromanas*, p. 40.

extrañar si tenemos en cuenta que además de su carácter metroaco, como dice García y Bellido, Astarté tiene un aspecto de diosa guerrera, y era venerada como una Atenea griega. Bajo este aspecto se la representa con un casco. Esta fisonomía verdaderamente insospechada en una divinidad de la fecundidad como Astarté tiene su origen, según García y Bellido, tal vez en la imagen de los asirio-babilonios que la tiene como diosa de las batallas⁽⁴²⁾. Tal vez se reconozca a una Astarté-Atenea en algunas monedas de Sexi, la colonia púnica del SE de la Península. Aparece una cabeza femenina ataviada con un casco como una Minerva. Además hay una estela sepulcral de Baria (Villaricos, Almería), que fue también colonia o factoría púnica, con el nombre theofórico de un cierto «gr strt,» el protegido de Asthart⁽⁴³⁾. Es posible que la Atenea representada sobre un aureo de Adriano, junto a un olivo con un gazapo a sus pies, se trate de la Astarté-Minerva de Cádiz, donde sabemos que tenía un templo⁽⁴⁴⁾.

García y Bellido prefiere esta interpretación a la que la identifica con Allath, divinidad siria mencionada en la inscripción de dioses sirios de Córdoba⁽⁴⁵⁾, estudiada por Littmann y otros primero y luego por Cumont⁽⁴⁶⁾. En todo caso no se sabe donde estaba el templo gaditano dedicado a Minerva, según la inscripción antes citada. Lo que podríamos aventurarnos a sugerir es que en el Santuario de La Algaida se rindiera culto a Isis y luego a Astarté, representada más tarde bajo una forma helenístico-romana de diosa guerrera. Dado que este santuario ha sido identificado, como hemos visto en otro capítulo, con el de *Phosforos* o, en su traducción latina *Lux Dubia*⁽⁴⁷⁾, la Estrella de la Mañana (Venus), situado por Estrabón en la desembocadura del Guadalquivir (III, 1, 9), no es extraño que se trate de la Astarté fenicia. A ello podríamos añadir que probablemente el nombre de Sanlúcar derive de *Lucer* en latín⁽⁴⁸⁾.

En la ciudad de Cádiz estaría también el templo de la Venus Marina, con una gruta y un oráculo (Avieno, *Ora Maritima*, 314-317; Plinio, *N.H.* IV, 120). Dicho templo fue ubicado por Schulten (*F.H.A.* I, 119) en la isla de San Sebastián, pero, las últimas investigaciones lo sitúan en el lugar llamado Punta del Nao, frente a la isla antes citada⁽⁴⁹⁾. Este culto a la diosa Venus en Cádiz podría estar en relación con el hallazgo en esta ciudad de escarabeos con la representación de Isis, evidenciando un culto a esta última divinidad que pervivió durante siglos.

Otro documento a favor de este culto gaditano a Astarté es la inscripción del anillo de oro

(42) A. García y Bellido, *Op. Cit.*, p. 13. Esta pieza es romana pero hemos creído conveniente hablar aquí acerca de su iconografía.

(43) *Idem.*, p. 13.

(44) Hübner, *C.I.L.* II, 1724; Vives, *I.L.E.R.*, 6444; J. González, *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz*, 1982, n.º 120.

(45) A. García y Bellido, *Op. Cit.*, p. 13; «Hércules Gaditanus», *A. Esp. A.* XXXVI, 1963, p. 145-146.

(46) E. Littman, W. Weber y O. Weinreich, «Syrische Gottheiten auf einem Altar aus Córdoba», *Archiv für Religionswissenschaft* 22, 1923-24 p. 117ss; F. Cumont, «Une dédicace a des diexis syriens trouvée a Cordoue», *Syria* 5, 1924 p. 324ss; citado por García y Bellido, «Hércules Gaditanus», p. 146.

(47) A. Blanco y R. Corzo, «Monte Algaida, un santuario púnico en la desembocadura del Guadalquivir», *Historia* 16 n.º 87, 1983 p. 123ss.

(48) M. C. Marin Ceballos, «Documents pour l'étude de la religion phenico-punique dans la Peninsule Iberique: Astarté», *Actas del II Congrès International de Etudes des Cultures de la Méditerranée Occidentale*, Malta 1976 (Argel, 1978) p. 21.

(49) C. García Rivera y M. D. López de la Orden, «Anforas púnicas de la Caleta (Cádiz)», *Actas del VI Congreso Internacional de Arqueología Submarina*, Cartagena 1982 (Madrid, 1985), p. 395.

de Cádiz, estudiado por Solá y M. G. Guzzo⁽⁵⁰⁾ que menciona a Milk-Astart y sus servidores de la ciudad de Cádiz.

En resumen, la temática religiosa que encontramos en los escarabeos que hemos recogido por Andalucía nos demuestra el arraigo que tuvieron en el Sur peninsular, y más concretamente en las costas, las divinidades de origen oriental, egipcias y fenicias. Es el caso de Bes, Harpócrates y, principalmente, Isis, que siguió recibiendo culto luego como Astarté, Tanit, Afrodita y Venus.

En cuanto a la temática no religiosa que encontramos en los escarabeos tenemos figuras humanas y de animales. Entre las primeras abundan las figuras de guerreros seguidas de las de jinetes, además de atletas y honderos. Tres escarabeos con guerreros (n.º 15-18) representados en ellos proceden de la necrópolis de Cádiz y uno de la de Almuñecar, un hondero (n.º 32) y un jinete de Cádiz (n.º 20), y un jinete, un atleta y otra figura humana de Gorham's Cave (n.º 19, 21 y 23).

Las representaciones de guerreros desnudos, con casco, lanza y escudo, de estilo griego, son muy abundantes en los escarabeos que Padró llama pseudoegipcios⁽⁵¹⁾, y en general, greco-fenicios. Estas figuras deben estar en relación con una divinidad guerrera, tratándose siempre de la misma divinidad, a pesar que no hay dos idénticos, se parecen todos pero siempre con alguna variante en la iconografía. De igual forma que estos guerreros deben tratarse de un dios de la guerra, los jinetes pueden ser atribuidos a un dios equestre, conocido en el mundo púnico pero que aún no ha sido identificado⁽⁵²⁾. Culican cree que debe tratarse de una divinidad cartaginesa a la que representan cabalgando⁽⁵³⁾. Blázquez, al estudiar un disco de terracotta procedente de Ibiza en el que también aparece un jinete, llega a la misma conclusión que se trata de una divinidad⁽⁵⁴⁾.

Sólo nos quedan, por último, los temas animalísticos, que en los escarabeos están representados por el toro y el león principalmente, ya que la identificación de uno de ellos, concretamente de Gorham's Cave, con un pájaro es bastante dudosa.

El toro (n.º 11) debe estar en relación con algún culto al mismo, y seguramente quien lo mandó grabar lo hizo como símbolo de la fuerza fecundadora o por su vinculación con las creencias acerca de la inmortalidad. Blázquez, al hablar del toro de Obulco, cree que recibió culto como símbolo de algún dios de carácter astral, traído desde el Norte de Siria por los fenicios. Recuerdo el texto de Diodoro (IV, 12, 2) que habla de la sacralidad de las vacas de Iberia, descendientes de las que Heracles regaló a un reyezuelo de la tierra; los indígenas pasarían de un atributo divino a venerar a un dios toro, siendo además tan abundante el ganado bovino en España⁽⁵⁵⁾. Aquí se introdujo también por influencia griega el culto a Aqueloo, divinidad fluvial en

(50) Solá, *Sefarad* XXIX, 1961, fasc. 2, p. 251s; Guzzo, *Le iscrizioni fenicie e puniche delle colonie in Occidente*, Roma 1977 p. 137s. citado por Marín Ceballos, *Op. Cit.* p. 30.

(51) J. Padró, *Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza*, 1982 p. 135.

(52) Idem. p. 154.

(53) W. Culican, «Phoenician Remains...», p. 114.

(54) J. M. Blázquez, «Dios jinete ibérico sobre disco de Ibiza», *Zephyrus* XVII, 1966 p. 101-103.

(55) Blázquez, *Religiones prerromanas*, p. 153.

forma de toro androcéfalo, propia de regiones fértiles en ganado y cereales⁽⁵⁶⁾.

El toro está representado con frecuencia en las monedas antiguas de Hispania, a veces acompañado de símbolos astrales o de atributos de divinidades, por lo que algunos autores como Blázquez y López Monteagudo, le dan una significación religiosa, relacionándolo además con Baal Hammón, Tanit y Melkart⁽⁵⁷⁾. Por el contrario F. Chaves y M. C. Marín opinan que los símbolos astrales son marcas de emisión y que el toro no es símbolo ni de Tanit ni de Baal Hammón, aunque admiten que el animal tiene en nuestra península un carácter sacro pero que no llega a ser una divinidad⁽⁵⁸⁾.

Se trata pues de reconocer su sacralidad y la estima que se le tenía por su fuerza y capacidad genética, que lo hace símbolo de la fecundidad, y por tanto tema muy representado como se ve en las monedas y en los exvotos de los santuarios ibéricos. Su presencia en los escarabeos está justificada si añadimos además las virtudes apotropaicas que como tal encierra.

El tema del león atacando a un antílope o alguna otra presa (n.º 12) está muy difundido en la glíptica prerromana. Parece que el origen iconográfico está en Asia, pero su simbolismo es totalmente egipcio, ya que el antílope es un animal tifoniano que ha de ser destruido por un león, el animal solar por excelencia⁽⁵⁹⁾. En el tema del león atacando a su presa hay un *memento mori*, es una alegoría del poder salvaje de la muerte. Otra explicación a su presencia en los escarabeos y entalles podría ser que los animales rápidos y fuertes, como el león en este caso, tengan poderes apotropaicos atribuidos a ellos⁽⁶⁰⁾.

Hemos visto hasta aquí la temática representada en los escarabeos que hemos recogido en el ámbito andaluz, y vemos que se ajusta a la usual encontrada en la glíptica greco-fenicia y púnica en general. Los centros de Andalucía siguen las mismas directrices que otros lugares de la colonización fenicia, y en el material glíptico que procede de dichos centros encontramos unas divinidades y unas creencias originarias de Oriente en su mayoría, que fueron importadas por los navegantes fenicios a Occidente.

⑦ Son hallazgos realizados en necrópolis y santuarios. En el primer caso hemos recogido trece piezas procedentes de las necrópolis de Cádiz, principalmente, y de Almuñecar. En el segundo caso el número de piezas es de diecisiete, de La Algaida y Gorham's Cave. Esto nos lleva a una interpretación de los escarabeos, por una parte, como elemento de adorno y amuleto, que se llevaba en vida y luego se introducía en la tumba a la hora de la muerte, y por otra parte, como exvoto que se ofrecía a la divinidad en acción de gracias por algún deseo concedido o como petición de alguna gracia concreta.

(56) Idem., p. 155.

(57) G. López Monteagudo, «El toro en la numismática ibérica e ibero-romana», *Numisma* XXIII-XXIV, p. 240ss; J. M. Blázquez, *Op. Cit.*, p. 198s.

(58) F. Chaves y M. C. Marín, «El elemento religioso en la amonedación hispánica antigua» *IX Congreso Internacional de Numismática*, Berna 1979, p. 665-667.

(59) Hernández-Padró, *Ibiza*, p. 86.

(60) Henig, *British Sites*, p. 121.

LOS ESCARABEOS

El escarabeo es el amuleto egipcio más conocido y uno de los más populares. Como amuleto es protector y tiene un poder específico, reforzando su carácter mágico las inscripciones que lleva en la base. Es la creación glíptica de Egipto, y su forma se desarrolla a partir de la forma natural de los cantos rodados, que con sólo dividir en dos o aplanar por un lado, se obtenía la forma del *ateuches sacér*, símbolo de los egipcios.

En las piezas de más calidad se trabajaban también la cabeza, las alas y las patas, aunque en la mayoría sólo se insinúan. Cuando faltan los rasgos del escarabajo se les llama escaraboides.

Existe una gran cantidad de escarabeos ya que formaban el ajuar funerario más frecuente junto con el ojo (Udyat) y la cruz ansata (Ta). Eran ensartados a través de una perforación, la mayoría de las veces longitudinal y usados como colgantes o anillos.

El hecho de que los sacerdotes heliopolitanos adoptaron al escarabajo (Kheperer) como símbolo del Sol naciente *khopri*, engendrado por sí mismo y asimilado a Ra, se debe a que para los egipcios el escarabajo avanzando con la bola entre sus patas⁽⁶¹⁾, unido a la creencia de su autogeneración, era el símbolo que evocaba el nacimiento diario del Sol, y la bola el astro rey moviéndose por el cielo. Por otro lado como la voz egipcia para escarabajo *Kheperer* coincide con el verbo *Kheper*, «llegar a ser», este animal era el más indicado para la idea de la resurrección. Los egipcios creían en su fuerza creadora de vida y veían en él la garantía de una continua renovación vital.

Los escarabajos reemplazan a los sellos de botón desde fines del imperio antiguo; al principio, la base era lisa, pero pronto aparecieron inscripciones por influencia de los sellos-amuletos y, con el tiempo, se convirtieron en lo que son.

El uso del escarabeo se prolongó hasta épocas muy tardías. Los fenicios y los etruscos lo importaron, y copiaron este tipo de amuleto con una perfección notable.

Los fenicios toman los escarabeos de Egipto como elemento de collar, colgante o anillo basculante. El tipo de escarabeo basculante en anillo es típicamente púnico; según Pellicer⁽⁶²⁾ su presencia en necrópolis púnicas es índice de antigüedad, abundan en el 700 a.C. y luego son cada vez más raros hasta que desaparecen en el 200 a.C. Por el contrario siguiendo el estudio de Vercoutter se aprecia que los escarabeos en anillos basculantes son frecuentes en los siglos VII-VI a.C. Esto lo interpreta dicho autor como prueba de que su transmisión se debió en gran parte al comercio griego, y precisamente en el siglo V, a causa de la lucha entre las ciudades griegas de Sicilia y Cartago decae este tipo de comercio hacia Occidente. Sin embargo, no parece ocurrir lo mismo con el Mediterráneo Oriental, donde hay muchos escarabeos en Fenicia y Chipre, en necrópolis del siglo V a.C., llegando a veces a representar el único ajuar que contienen las tumbas⁽⁶³⁾.

(61) El escarabajo hembra encierra el huevo en una bola de excrementos que va agrandándose a medida que la arrastra con sus patas, hasta depositarla en un agujero preparado previamente. Incubado el huevo por las materias en descomposición, nace la cría que halla calor, alimentos y protección en la bola. Los egipcios, con pocos conocimientos de entomología, creyeron que sólo había escarabajos machos (*scarabeus sacer*) y que los mismos fecundaban los huevos sin colaboración de la hembra.

(62) M. Pellicer, «Excavaciones de la necrópolis púnica Laurita...», p. 62-63.

(63) J. Vercoutter, «Les objets égyptiens et égyptisants du mobilier funéraire carthaginois», París 1945.

Este comercio de escarabeos, posiblemente llevado a cabo por griegos en Occidente, tuvo como punto de principal importancia a Naucratis, fundada aproximadamente en el 620 a.C., hasta tal punto que la mayor parte de escarabeos y escaraboides de la necrópolis de Cartago tiene sus prototipos originales en esa colonia griega de Egipto.

Una buena cantidad de escarabeos han sido encontrados en las necrópolis fenicias y púnicas del Norte de Africa, como Utica⁽⁶⁴⁾, Rachgoun⁽⁶⁵⁾, Douimés y Dermech⁽⁶⁶⁾, y en la colina de Juno de Cartago⁽⁶⁷⁾. Se conocen también ejemplares en el extremo occidental del Maghreb, en Lixus y Rabat⁽⁶⁸⁾.

A partir del siglo IV a.C. en los estilos de los entalles se producen grandes cambios y una degeneración respecto a los más antiguos. Son de mala imitación en general, hechos en Cerdeña y Naucratis, y hay también producciones locales en Sicilia y Grecia, muchas de ellas con textos incomprensibles.

Paralelamente al estilo griego arcaico del siglo VI a.C. las producciones fenicias de glíptica comienzan a apoderarse del mercado, como consecuencia del papel político de los fenicios. Los artistas de Grecia oriental y los fenicios de los siglos VII-VI a.C. se inspiraron en los escarabeos egipcios más antiguos, de los cuales había otras imitaciones más directas. A estos se les viene llamando greco-fenicios y lo que hay de egipcio en ellos deriva de Fenicia, por lo que tratarlos como objetos de origen genéricamente egipcio puede inducir a error.

El lugar de manufactura se desconoce. Son relativamente pocos los que proceden de la misma Fenicia, y su relación en estilo y técnica con las piezas griegas arcaicas y etruscas ha llevado a aplicarles el término greco-fenicios, y a pensar en la posibilidad que los escarabeos fenicios y «clásicos» fueron manufacturados en talleres relacionados entre sí. Muchas gemas con motivos puramente griegos han aparecido en lugares fenicios y aparecen contemporáneas de otras cuyos temas son puramente fenicios⁽⁶⁹⁾.

Los escarabeos más antiguos, del siglo XII a.C., probablemente sean de influencia fenicia. «Fenicio» ha sido un término usado para indicar la mescolanza de motivos egipcios y orientales que los mercaderes ofrecían a los artesanos del mundo griego. Boardman propone el uso de «fenicio» y «greco-fenicio» para los del Mediterráneo oriental y el mundo púnico, y «greco-púnico» para las zonas occidentales bajo influencia cartaginesa. Cree que pertenecen en un sentido amplio al período de la dominación persa en Oriente, desde finales del siglo VI al IV a.C., pero son menos abundantes en Oriente que en Occidente. Su origen está aún en discusión aunque se cree que las piezas occidentales proceden, tal vez erróneamente según dicho autor, de Cerdeña⁽⁷⁰⁾. En Occidente han aparecido principalmente Tharros (Cerdeña), Cartago e Ibiza. También en Chipre, Rodas, Siria, Biblos y en el santuario de Artemis Orthia en Esparta. Los hallazgos es-

(64) P. Cintas, «Deux campagnes de fouilles a Utique», *Karthago* II, 1951, 1.º y 2.º trim.

(65) Vuillemot, «La necropole de Rachgoun», *Lybica* III, 1955 p. 7-77.

(66) Vercoutter, *Objets* n.º 206-107; Gauckler, *Necropoles puniques de Carthage*, lām. CLXXIX-CLXXXII bis.

(67) P. Cintas, *Amulettes puniques* vol. I, p. 15-16.

(68) J. M. Blázquez, *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*, p. 25-26.

(69) W. Culican, «The Iconography...», p. 51.

(70) Boardman, *MAN*, p. 19.

tán en relación con materiales del siglo VI a.C. siendo los más antiguos los de Cerdeña.

Para Zazoff⁽⁷¹⁾ ninguno es anterior al 600 a.C. Boardman ha intentado buscar ejemplos de los siglos VIII-VII a.C. y sólo ha encontrado escasas piedras, aunque sí se ha propuesto esa fecha para escarabeos de vidrio encontrados en el santuario de Artemis Orthia en Esparta. La gran mayoría de estos escarabeos greco-fenicios datan del siglo V. a.C. y a veces del siglo IV.

La forma del escarabeo fue la elegida por los fenicios como forma principal para su glíptica debido a sus relaciones con Egipto. Esta forma se desarrolla y se extiende tanto en el mundo fenicio y cartaginés que llega a constituir una forma casi propia. Los ejemplares más antiguos son casi planos y con la base más fina; en fases posteriores son más gruesos y la base se hace más alta. En muy pocos se conserva la montura metálica, que sería de oro o plata, por ello tal vez irían enhebrados directamente y no engarzados.

El diseño de los sellos puramente fenicios está marcado por la presencia de una o más de las siguientes características. El exergo, debajo de la escena representada, tiene forma de arco y está reticulado. En un principio este exergo fue interpretado como el signo «nb» o cesto egipcio, pero mientras que esta interpretación no es muy aceptada sí lo es la de que se trate de un mero relleno del tema. Básicamente representa a la tierra. Cuando aparece una montaña podría ser un «suelo celestial», la morada montañosa de los dioses, indicando que la escena representada es cósmica o celestial. Un préstamo que toman de los escarabeos egipcios es el borde sogueado, que lo encontramos en los de la dinastía XX, derivado del borde sogueado de los cartuchos⁽⁷²⁾.

Los materiales más usados para su fabricación son el jaspé verde y la cornalina. A veces también el ágata y la calcedonia. Se han efectuado análisis en ejemplares de jaspé verde procedentes de Tharros que demuestran que sería mejor llamar a este material «piedra nefrítica». Esta es más blanda que el jaspé, lo que explica que muchos escarabeos parecen estar grabados a mano o con gubia, sin ayuda de taladros. Pero seguir utilizando el término de jaspé verde no induce a error⁽⁷³⁾. Otros análisis realizados en Oxford sobre escarabeos verdes de ambos extremos del mediterráneo no detectaron diferencias importantes en el material. Su procedencia no se conoce con certeza pero se barajan diversas posibilidades. Vercoutter propuso Cerdeña como lugar de origen de los escarabeos de jaspé⁽⁷⁴⁾, y concretamente Tharros. Los motivos que se representan son los mismos en Cerdeña que en Cartago pero si todos los motivos cartagineses los hay en el Museo de Cagliari, no todos los motivos sardos están en el cartaginés; los sardos se encuentran también en Fenicia y son importados. El mismo autor observa la presencia creciente durante el siglo IV a.C. de temas griegos respecto a los egipcios y añade que estos objetos provienen de Cerdeña y son obras de artistas fenicios o sardo-púnicos, o de griegos, y más aún de ambos⁽⁷⁵⁾.

Harden⁽⁷⁶⁾ cree que fueron hechos en Cartago o Sicilia y que algunos deben ser orientales.

(71) Zazoff, A.G., p. 92.

(72) Culican, *Op. Cit.*, p. 54-56.

(73) Boardman, *MAN*, p. 21.

(74) Vercoutter, *Objets*, p. 344.

(75) *Idem.*, p. 345.

(76) Harden, *The Phoenicians*, p. 210.

Acquaro, Uberti y Moscati⁽⁷⁷⁾ están a favor de Tharros como único centro de producción en Cerdeña. Acquaro dice esto con cautela pues, aunque vale para la mayor parte de los escarabeos, no niega la existencia de otros centros de producción no tanto en Cerdeña cuanto en África septentrional. Quattrocchi Pisano confirma el origen tharrense de estos escarabeos⁽⁷⁸⁾.

En conclusión⁽⁷⁹⁾ Tharros debe ser considerada como el centro de producción de forma indiscutible. La solución completa al problema es verificar si hay en Cerdeña yacimientos de jaspe. A. M. Costa nos demuestra que sí⁽⁸⁰⁾, que resulta evidente que tales yacimientos existen en el área del monte Arci y en el Mogrese, es decir, cerca de Tharros, donde las vías ya frecuentadas en época prehistórica permitían transportar el jaspe a los talleres de la ciudad.

Por tanto se puede afirmar que la producción de los escarabeos en Cerdeña es cierta y que Tharros es el centro principal según las últimas investigaciones. La exportación de Cerdeña a Cartago es indiscutible, aunque falta por definir la amplitud de la producción tharrense respecto a la cartaginesa, siempre que esta existiese.

El estilo de estos escarabeos está determinado por la utilización de un taladro giratorio. Se dan cortes planos, como en los relieves egipcios, y lineales, subrayando las líneas de contorno. Se usa casi siempre para la terminación un taladro redondo, pero dominan los trazos lineales hechos con taladro de rueda. El volumen se da muy rara vez, es un rasgo más propio de la glíptica griega que de la fenicia, y en las piezas donde se da hay, por tanto, una gran dosis de helenización. Según Culican la técnica de grabar está basada en la de los cilindro-sellos de Babilonia y Asiria, comenzando a finales del siglo IX y comienzos del VIII⁽⁸¹⁾. Algunos escarabeos tienen una talla muy parecida al estilo arcaico griego, con profusión de detalles y buen dominio de la anatomía y la composición. El tallado podría pasar fácilmente por griego y los temas son de inspiración helénica.

Otros son de estilo parecido al llamado «a globolo», realizados los motivos con un taladro redondo, sin definir los detalles. Los temas suelen ser egiptizantes y de culto.

Boardman⁽⁸²⁾ llama «estilo común» a uno parecido al griego pero no tan bien terminado, aunque algunos ejemplares están muy tallados mediante incisión o taladro. Se usa para todos los grupos temáticos, especialmente para los orientalizantes. Parece ser básicamente fenicio, y está cercano a los primeros intentos del Arcaico griego al realizar glíptica en piedra dura.

Los restantes escarabeos greco-fenicios se pueden encuadrar en una serie de estilos que van desde los que tienen un uso predominante del taladro hasta los trabajos con gubia o esgrafiados. El material es más blando y esto permite una mayor libertad en el uso del corte a mano. En cuanto a la temática de estos escarabeos, a menudo encontramos influencia no sólo egipcia, sino también persa, con representaciones de figuras egiptizantes, divinidades como Isis, Horus y Bes.

(77) *Anecdota Tharrhica*, 1975, p. 129.

(78) Quattrocchi Pisano, «Dieci scarabei da Tharros», *RSF* t, 1978 p. 37-56.

(79) Sobre este problema véase S. Moscati y A.M. Costa, «L'origine degli scarabei in diaspro», *RSF* X, 2, 1982 p. 203ss.

(80) *Idem.*, p. 205.

(81) Culican, *Op. Cit.*, p. 56.

(82) Boardman, *MAN*, p. 22.

Otros toman motivos griegos, con preferencia por la figura humana como guerreros, jinetes, arqueros, honderos y atletas en diversas actitudes. También personajes mitológicos, sátiros, sirenas, Gorgonas y esfinges, o animales sólo o luchando con alguna figura humana.

Respecto a la iconografía griega hay que tener presente que el control cartaginés excluía a los griegos de Cerdeña y era éste, según hemos visto antes, el principal centro de producción de estos escarabeos. Acquaro⁽⁸³⁾ lo resuelve diciendo que la inspiración griega llega a Tharros a través de Etruria, por medio de una corriente orientalizante que está bien demostrada en otros campos artesanales, como la cerámica. No son portadores ni los griegos ni los etruscos, sino los protagonistas del comercio tirrénico, es decir, los mismos cartagineses.

En cuanto a los escarabeos etruscos, llegan a Etruria a mediados del siglo VI a.C. aproximadamente unos nuevos escarabeos de cornalina que debieron ser imitados por los grabadores griegos que trabajaban en estilo paralelo al de sus compañeros inmigrados que pintaban vasos.

Los típicos escarabeos etruscos son de la segunda mitad del siglo VI, cuando ya se establece un claro estilo local. A principios del siglo V había talleres prosperando en Etruria, posiblemente llevados todavía por griegos que trabajaban con estilo y temas helénicos, a veces algo modificados.

Generalmente son de cornalina y al final del período los hay también de ágata de bandas y a veces de sardónice. El dorso lo tienen más elaborado que los griegos, y se distinguen por la orla decorativa que adorna el borde de la base plana, llamada orla etrusca, y formada por dos líneas paralelas y líneas oblicuas que rellenan el espacio vacío entre aquellas.

La técnica de grabar los motivos es de inferior calidad que la griega, son piedras más esquemáticas que artísticas, y frente a la elegancia y belleza griegas los etruscos preferían la fuerza, lo macizo y opulento.

Los temas grabados eran tomados de la mitología griega, y eran muy populares en los siglos V y IV los motivos de los vasos griegos de figuras rojas.

Zazoff⁽⁸⁴⁾ ha clasificado los escarabeos etruscos en los siguientes estilos:

a) Estilo arcáico, que se da desde la segunda mitad del siglo VI al 500 a.C.

b) Estilo severo, muy influenciado por los vasos de figuras rojas. Las figuras están muy esquematizadas al final del período. Va de la primera mitad del siglo V a la primera mitad del siglo IV a.C.

c) Estilo libre, influenciado por los vasos griegos y por los relieves y pinturas griegas.

Se puede distinguir un período transicional antes del estilo «a globolo» que va del 480 al 300 a.C.

d) Estilo «a globolo», fechado en el siglo III a.C. Este último estilo surge ya en el siglo IV, según Boardman⁽⁸⁵⁾ y se difundió hasta el centro y sur de Italia, fuera de Etruria.

Los escarabeos «a globolo rotondo» (en francés *bouterolle*) son trabajados más toscamente, con motivos que se componen fácilmente de trazos redondos o circulares, con cortes rectos y «bolitas» que intentan definir las características anatómicas de las figuras⁽⁸⁶⁾.

(83) S. Moscati y A. M. Costa, *Op. Cit.*, p. 61-63.

(84) P. Zazoff, *Etruskische Skarabäen*, Maguncia 1968.

(85) Boardman, *Ashmolean* p. 48.

(86) Sobre el tema de los escarabeos véase la bibliografía que aparece en Zazoff, A.G. p. 85 y 214.

Capítulo III

GLIPTICA ROMANA

El grabado de las gemas en época romana no era llevado a cabo solamente en la manufactura de joyas, la gema grabada y estampada como sello era la única forma efectiva de firmar en una época en que la escritura cursiva no estaba aún muy desarrollada. Al menos hasta época antonina, el sello era un distintivo personal o un emblema que recuerda las tradiciones de una familia o las creencias de su dueño⁽¹⁾. Las piedras preciosas grabadas eran usadas además de como sello, como amuleto o decoración.

Los griegos y los etruscos solían llevar anillos con gemas, costumbre que fue adoptada por los romanos. De forma paralela al declive del imperio, la gema va perdiendo paulatinamente su carácter de sello, quedando reducidas a meros objetos decorativos, empleándose como sellos sólo en asuntos oficiales. También podían ser usadas con valor apotropáico, protegiendo a su dueño de males y enfermedades, o amulético para proteger a su dueño en vida y que era depositado en la tumba para que le protegiese también, después de la muerte.

Los principales artistas grabadores de gemas eran griegos, quienes trabajaban al servicio de los romanos se adaptaban a los gustos de sus patronos. A veces firmaban sus trabajos en griego, en nominativo o genitivo. La firma no significa que un trabajo sea mejor que otro no firmado. Los nombres solían ser de libertos griegos con *praenomina* latinos, adoptados de los ciudadanos romanos que les dieron la libertad. Tras la firma suele aparecer el verbo EPOEI⁽²⁾.

GLIPTICA ITALICA Y ROMANO-REPUBLICANA

Roma era heredera de dos tradiciones, por un lado la italiana, caracterizada por el mismo arcaísmo y amaneramiento de algunos cuños de monedas republicanas. Los motivos suelen estar grabados con amplios cortes de ruedas y los detalles con bolitas. Por otro lado la helenística, como testimonio del largo contacto de Roma con el mundo griego. Estas gemas estaban grabadas con trazos de ruedas finos. Hay testimonios de que esta técnica existiera en Roma a media-

(1) Henig, A. *Handbook of Roman Art*, p. 152.

(2) G.M.A. Richter, *Romans* p. 129.

dos de la República, en el s.III a.C., cuando algunas gemas etruscas, todavía con la forma tradicional del escarabeo, llevaban motivos clásicos.

Los materiales que se usaban con más frecuencia son la cornalina y el ónice, que eran disponibles fácilmente en Italia. Las etrusquizantes son de ágata de bandas, y las helenizantes de sardónice y amatista.

Después del declive del poder etrusco en el Norte y la caída de las ciudades griegas en el Sur de Italia, Roma comenzó a favorecer una forma artística inspirada en lo helenístico, y en la que colaboraron los etruscos, griegos, itálicos y romanos. Cada pueblo guardaba más o menos su propio estilo durante los siglos III y II a.C., pero entre ellos no dejaron de darse préstamos mutuos.

Furtwängler⁽³⁾ dividió las piedras de anillos en dos grupos, etrusquizantes y helenizante. Las etrusquizantes y las más nortenas son generalmente ágatas de bandas de forma ovalada y delgadas, de colores que van del blanco al marrón. Los temas son realizados cortando las bandas de la piedra.

Las piedras convexas de los siglos III-II a.C., que Furtwängler incluyó entre las helenizantes, tienen diferencias en forma, motivo y estilo. Lo que tienen en común son la forma convexa, en ambas caras o sólo en la que está grabada, una tendencia hacia el óvalo ancho o casi redondas, y una preferencia por las sardónices marrones opacas, las ágatas marrones oscuras y las amatistas⁽⁴⁾. Muchas pastas vítreas convexas tienen los mismos colores y formas que las piedras, y eran producidas, evidentemente, para imitarlas.

En la segunda mitad del s.II y en todo el s.I a.C. los variados estilos y motivos comenzaron a mezclarse y formaron un modelo muy complejo. La popularidad de los anillos con piedras aumentó de forma considerable en este período. En la segunda mitad del s.I a.C. y a comienzos del s.I d.C. los motivos y estilos se hicieron más uniformes predominando en este último siglo un estilo clasicista.

Las gemas fechadas desde el s.III hasta finales del s.I a.C. que marcaron el desarrollo de estilos locales hacia uno solo más uniforme, deben clasificarse, según Maaskant⁽⁵⁾, en un número de grupos según la forma y el tipo de gema en primer lugar, y según el motivo, la técnica y el estilo en segundo lugar. La preferencia por una forma particular o un tipo de piedra depende principalmente del tipo de anillo que estaba de moda en la época⁽⁶⁾.

Las diferentes técnicas y estilos de grabar se basaban principalmente, pero no de forma exclusiva, en los taladros usados. Cuando se simplifica el uso de los taladros no es debido obligatoriamente a una rudimentariedad o decadencia, sino que puede ser debido a una preferencia dictada por los gustos artísticos del momento, por lo tanto no es necesario fechar todos los entalles que aparecen simplificados y esquemáticos en el último período romano-imperial, como se hace con frecuencia.

(3) Furtwängler, *AG* p. 216 y 273.

(4) Maaskant, *La Haya* p. 99.

(5) *Idem*, p. 100.

(6) Véase Henkel, *Die römischen Fingerringe der Rheinlande und der benachbarten Gebiete*, Berlín, 1913; Marshall, *Catalogue of the Finger Rings Greek, Etruscan and Roman in the Department of Antiquities, British Museum*, Londres, 1907.

En los períodos itálico y republicano había una preferencia por grabar grandes áreas con taladros cilíndricos redondeados o bolas planas, y para los detalles pequeñas bolitas o ruedas que producen surcos, o ambos. Esto es importante ya que la división en grupos que hace Maaskant, y que nosotros hemos seguido, está basada principalmente en la técnica de grabado.

GLIPTICA ROMANA IMPERIAL

Las primeras piedras de anillo producidas a gran escala en las últimas décadas del s.I. a.C. se continuaron haciendo de forma masiva durante los s.I, II y III d.C. El gran número de gemas y pasta vítreas grabadas con el mismo motivo, o con otro distinto, que han aparecido lo testifica. El nivel artístico es más alto a comienzos del Imperio que a finales del mismo. Muchas de las gemas eran de tamaño más grande que las piedras trabajadas para anillos, y algunas estaban firmadas por su grabador.

Los materiales preferidos eran el jaspé, la cornalina y el nicolo. Los entalles más pequeños eran generalmente grabados en piedras translúcidas, amatista, granate, calcedonia y, sobre todo, cornalina y sarda. En el s.II d.C. el jaspé rojo y el nicolo eran los favoritos.

Junto al grabado de piedras estaban las pastas vítreas de colores, muy codiciadas en el mercado popular a fines de la República y comienzos del Imperio. Suelen ser de forma ovalada, ligeramente alargada y de bordes rectos o biselados.

Furtwängler⁽⁷⁾ clasificó las piedras de anillo romanas imperiales cronológicamente. El ve un desarrollo que comienza con un estilo clasicista, que prevaleció durante el reinado de Augusto y el período Julio-Claudio, continúa con un estilo más sumario, que comienza a fines del s.I d.C., y termina con entalles grabados más descuidadamente, fechados a finales del s.II, III y IV d.C.

Maaskant⁽⁸⁾, enfrentándose al problema de la cronología en los estilos de gemas, decidió agruparlas en varios estilos. Hasta ahora las formas y los materiales no han sido de mucha ayuda para hacer deducciones cronológicas, pero al estudiar el estilo de grabar y los motivos representados sí resulta más fácil establecer una datación para las gemas.

Sena Chiesa⁽⁹⁾ tomó esta iniciativa y su división de la mayoría de las gemas imperiales de Aquileia en talleres fechados ha servido de referencia a muchos investigadores.

M. Henig⁽¹⁰⁾ ha publicado las gemas grabadas romanas de los lugares británicos, y su libro incluye muchas piezas que pueden ser fechadas gracias a su localización y estratigrafía⁽¹¹⁾.

(7) Furtwängler, AG p. 300 ss.

(8) Maaskant, *La Haya* p. 194.

(9) G. Sena Chiesa, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, 1966.

(10) M. Henig, *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*, Oxford, 1978.

(11) Véase la bibliografía que aparece en Zazoff, AG, p. 206, 306.

Capítulo IV

GLIPTICA MODERNA Y CONTEMPORANEA

Entre las piezas que hemos recopilado por Andalucía nos hemos encontrado con un buen número de gemas, 38, que a nuestro juicio no pertenecen al mundo antiguo. Procedentes de colecciones particulares, hemos creído convenientes reunir las bajo la denominación de gemas modernas, ateniéndonos al estilo y la iconografía, entre otros rasgos técnicos.

EL COLECCIONISMO

Un primera cosa que debemos tener en cuenta al hablar de las gemas modernas es el interés por el coleccionismo.

En algunas épocas los entalles eran considerados como uno de los más bellos productos del arte. El material usado, piedras preciosas, y el laborioso y meticuloso trabajo del grabado hicieron muy valiosos estos pequeños objetos. A través de los siglos han sido codiciados por hombre importantes, que han creado así sus colecciones.

Los escritores romanos hablan de colecciones de gemas de los gobernantes helenísticos y de *dactylothecae*, colecciones de anillos y gemas. El término *dactylotheca* era usado más frecuentemente por los autores latinos que por los griegos. Hombres como Marcus Scaurus, yerno de Sila, Marcellus o Caesar las poseían⁽¹⁾. Scaurus fue el primero en introducir su uso en Roma. Julio César consagró la suya en el templo de Venus Genetrix, y Marcelo hizo lo mismo en el de Apolo⁽²⁾. Marcial habla de ellos como objeto indispensable entre los jóvenes elegantes de Roma, que llevan muchos anillos en los dedos⁽³⁾.

En el período que va desde el Renacimiento hasta hoy las investigaciones sobre glíptica no han estado fundamentadas en los objetos mismos. Hasta hace poco lo escrito sobre ella eran una serie de trabajos recopilativos que se copiaban unos de otros, sin analizar las gemas mismas. Vasari (1550) es la fuente principal para los primeros catálogos de antiguos grabadores de

(1) Plinio, *NH* XXXVII, 5; Suetonio, *Divus Julius* XLVII; Maaskant, *La Haya* n. 11; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. «Dactylotheca».

(2) Plinio, *NH* XXXVII, 5.

(3) *Epigramas*, XI, 59; XIV, 123; cit. por Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Dactylotheca.

piedra en la postantigüedad, como Valerio Vicentino (1465-1546), Giovanni di Castel Bolognese (+1550), Domenico dei Camei (fines s.XV), Giovanni delle Corniole (1550), Mateo dal Nasaro Veronese (+1547), Cesati apodado el Greco (1550). Autores como Vasari, Vettori, Mariette, Gori, Rotz, Babelon y Furtwängler constituyen el hilo conductor de esta literatura, que se continúa en los trabajos de Osborne, Dalton, Lippold, Gebhart y Kris⁽⁴⁾.

En las últimas obras publicadas sobre colecciones glípticas los autores dedican un capítulo aparte a las gemas denominadas «problemáticas»⁽⁵⁾, porque se duda acerca de su autenticidad, a las post-antiguas⁽⁶⁾, modernas⁽⁷⁾ o de la Edad Media en adelante⁽⁸⁾.

Ya hemos visto cómo desde la antigüedad se hacían colecciones de gemas y de anillos, las llamadas dactilotecas. En la Edad Media sobrevivió el grabado de gemas, siendo de las artes de la antigüedad clásica la que menos cambió y más apreciada fue. Se usaron las técnicas de grabar romanas, con temas cristianos, y durante toda esta época las gemas y camafeos antiguos, fueron admirados y engarzados en joyería, muebles u ornamentos eclesiásticos⁽⁹⁾. Los tesoros de las iglesias eran ricamente adornados con entalles romanos, libros eclesiásticos, cruces ornamentales, relicarios⁽¹⁰⁾. Las técnicas materiales de los grabadores renacentistas en Italia y Francia eran las de los griegos y romanos, las formas y temas estaban muy influenciados por los modelos clásicos. Las gemas romanas eran coleccionadas por artistas que las copiaban o se inspiraban en ellas para hacer otras nuevas⁽¹¹⁾.

Tras la Edad Media surgieron talleres en las Cortes para rellenar las lagunas que había en las colecciones de temas mitológicos, así como retratos de altas personalidades, joyas y otras piezas representativas. Es el caso de los Medici y las Cortes francesas⁽¹²⁾.

En el Renacimiento las colecciones de gemas formaban parte de los tesoros acumulados, por ejemplo por el Papa Julio II y las familias Medici, d'Este, Orsini y Farnese, costumbre que fue adoptada más tarde por la realeza y aristocracia europea. Las colecciones comprendía gemas grabadas antiguas y hechas por artistas renacentistas⁽¹³⁾.

En el siglo XVII las colecciones alemanas de entalles tenían un gran interés para muchos estudiosos como Gronovius, Cuperus y Cannegieter. También los artistas coleccionaban gemas, como por ejemplo los miembros de la escuela de Rubens.

Durante el siglo XVIII se puso muy de moda el coleccionismo de gemas, pero tanto las co-

(4) Zazoff, AG p. 388.

(5) D'Agostini, *Ferrara* p. 50 ss; Vollenweider, *Deliciae* p. 289 ss.

(6) Boardman, *Ionides Coll.* p. 45 ss.

(7) Zazoff, AG 387 ss.

(8) Gramatopol, *Acad. Roumaine* p. 95 ss.

(9) Boardman, *Ionides Coll.* p. 9 y 45.

(10) Maaskant, *La Haya* p. 11; Filgueira-Valverde y Blanco Freijeiro, «Camafeos y entalles del tesoro compostelano», *Cuadernos de Estudios Gallegos* XIII, 1958, p. 137 ss.

(11) Boardman, *Ionides Coll.* p. 9 y 45.

(12) Zazoff, AG p. 389.

(13) *Il tesoro de Lorenzo il Magnifico, I, Le gemme*, Catálogo de la Exposición por N. Dacos A. Giuliano y U. Pannutti, 1973; E. Kris, *Meister und Meisterwerke der Steinschneiderkunst in der italienischen Renaissance*, 1929. cit. por Maaskant, *La Haya*, p. 13, n. 2.

lecciones del siglo XVII como las del XVIII se dispersaron y sobre ellas hay muy poca información.

En estos dos siglos los gabinetes de arte se extendieron por las principales ciudades europeas, especialmente Roma. Sus propietarios eran la realeza, la aristocracia y, ocasionalmente, artistas y burgueses. Una gran cantidad de estos objetos artísticos la formaban los entalles, que podían ser antiguos, falsificaciones de ellos o trabajos originales de artistas de la época. Además había colecciones de impresiones de gemas grabadas, en sulfuro y en cera, así como moldes de vidrio. Los temas representados eran mitológicos y retratos, aunque había una gran demanda de representaciones de la vida diaria en la Antigüedad⁽¹⁴⁾.

En el siglo XVIII es cuando se copian más gemas antiguas. La destreza y el arte de los copistas mejoró de tal forma que encontramos hábiles copistas que adoptan y copian las obras clásicas para los gabinetes reales y ducales. Había una gran demanda de copistas; la mayoría de las copias no estaban hechas para engañar aunque pasaban por auténticas ante los coleccionistas. Muchas llevaban los nombres de sus verdaderos grabadores, a veces en letras griegas⁽¹⁵⁾. Las publicaciones de grabados e ilustraciones hicieron asequible un amplio abanico de temas, como es el caso del libro de Philipp von Stosch⁽¹⁶⁾.

Uno de los más importantes gabinetes artísticos fue el del conde de Arunden en Inglaterra, quien a comienzos del siglo XVII formó una gran colección de gemas clásicas y posteriores, así como de otras antigüedades. Sus gemas pasaron eventualmente a la gran colección Marlborough en Blenheim, vendida de forma dispersa en el siglo XIX⁽¹⁷⁾.

Un factor decisivo en la formación de dactilotecas en el siglo XVIII fue las abundantes excavaciones arqueológicas que se llevaron a cabo en este siglo. España tomó parte en el descubrimiento de Pompeya, Herculano y Estabia, acontecimiento que despertó un gran interés en Europa. Carlos III, el rey de Nápoles, patrocinó estas excavaciones debido a su gran interés por las antigüedades, y propuso la dirección de las mismas al ingeniero militar Roque Joaquín de Alcubierre, quien lo hizo desde 1738 a 1780⁽¹⁸⁾. Estos descubrimientos dieron un gran impulso al arte de grabar las gemas en la Corte borbónica, y trajo consigo una gran producción de entalles en el taller formado en la Granja de San Ildefonso.

En el siglo XIX muchos estudiosos y coleccionistas empezaron a dudar de la autenticidad de los entalles. Mientras que en el siglo XVIII la gente compraba un gran número de gemas pensando que todas eran antiguas, más tarde perdieron su entusiasmo al salir a la luz muchas falsificaciones. Por ejemplo, en 1842 le fue ofrecida al rey Guillermo I la colección Poniatowsky, quien afortunadamente no la compró, pues estaba formada en su mayoría por entalles modernos⁽¹⁹⁾.

(14) Maaskant, *La Haya* p. 11.

(15) Boardmant, *Ionides Coll.* p. 45.

(16) Ph. von Stosch, *Gemmae antiquae Caelatae, o Pierres antiques gravées sur lesquelles les graveurs ont mis leurs noms, dessinées et gravées... par B. Picart... expliquées par Philipp von Stosch*, 1724, cit. por Maaskant, *La Haya* p. 14, n. 15.

(17) *Idem.*, p. 9.

(18) F. Fernández Murga, «Roque Joaquín de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia», *AEspA* XXXV, 1962 p. 3.

(19) Maaskant, *La Haya* p. 12.

En el mismo siglo había florecientes talleres trabajando para coleccionistas reales o nobles en Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y España. Para los que no podían coleccionar las gemas mismas había colecciones de piezas en vidrio o impresiones coloreadas en cera, hechas a partir de los originales. Este prolífico período de copias finalizó cuando los mármoles Elgis llegaron a Londres y los de Egina a Munich. Los investigadores y los artistas pudieron comprobar que existía más arte antiguo que el de los estilos helenísticos y romano, los más conocidos en el Renacimiento. Los grabadores perdieron su patronazgo y, tal vez, su entusiasmo. El coleccionismo continuó de forma más crítica, los coleccionistas adquirirían las piedras conocieran o no su fecha real⁽²⁰⁾.

A fines del siglo XIX, con el final del clasicismo, acaba el arte de grabar piedra, como lo testifican las últimas líneas del libro de Furtwängler (1900): «Así acaba la historia de la gemología ¿tendrá un nuevo resurgir este bello arte?»⁽²¹⁾. Pero a principios de 1900 este arte no estaba acabado. Babelon (1902) dedicó en su libro dos capítulos, uno a los talladores y otro al futuro de la glíptica⁽²²⁾. Naturalmente se observa cierto retroceso en función del contexto socioeconómico de la época, de aquí la opinión de Rollett: «La gemología —el trabajoso y costoso arte de trabajar las piedras— sólo puede florecer en los recintos lujosos de la historia»⁽²³⁾. Se refería concretamente al contraste entre el bajo nivel de la glíptica geométrica (migración dórica) y el alto nivel del clasicismo griego del siglo V y romano augústeo, la época del Renacimiento de los Medici y de Luis XIV y Luis XV de Francia.

A estos mismos contextos pertenecen las olas migratorias de talladores de gemas: los de escarabeos jónicos emigraron a Efruria en el s.VI a.C., los griegos a Roma, los alemanes Natter y Marchant a Inglaterra en el siglo XVIII; durante las guerras napoleónicas talladores de Idar Oberstein emigraron a París, aunque durante la Restauración (después de 1871) regresaron veinte de ellos a Idar y llegaron pronto a ser más de 300⁽²⁴⁾.

En Idar Oberstein hay actualmente una escuela de talladores y grabadores de gemas. Los trabajos de Richard Hahn y sus alumnos se exponen en el museo de esta localidad, lo que demuestra que la glíptica está aún viva. Se esfuerzan en alcanzar el nivel del siglo XVIII y en sus obras no se puede negar el dominio técnico ni la calidad artística. Seitz, también en Alemania, y la holandesa Ingrid Linskens son importantes artistas actuales dedicados a la grabación de gemas⁽²⁵⁾.

Veamos a continuación algunas colecciones importantes de entalles que, gracias a las publicaciones que de ellas se han hecho, nos son conocidas.

La colección de Ionides, inglesa, fue hecha por Constantine Alexander Ionides (1833-1900), benefactor del Museo de Victoria y Alberto, y por su hijo Alexander Constantine

(20) Boardman, *Ionides Coll.* p. 46.

(21) Furtwängler, *AG* vol. III, p. 383.

(22) Babelon, *Histoires des gravures...*, «L'Ecole contemporaine», p. 229 ss y «L'avenir de la glitique», p. 249 ss. cit. por Zazoff, *AG* p. 395.

(23) H. Rollett, *Die drei Meister der Gemmolyptik: Antonio, Giovanni und Luigi Pichler*, 1874, cit. por Zazoff, *AG* 395.

(24) Zazoff, *AG* p. 395-396.

(25) *Idem.*, p. 396.

Ionides (1862-1931)⁽²⁶⁾. Se trata de una pequeña colección de unas 120 piezas, pero importantes por su calidad y por el número de ellas correspondientes a los períodos helenísticos y romano. La mayoría de las piezas fueron adquiridas en el siglo XIX de las colecciones Arundel y Marlborough.

A comienzos del siglo XVII el conde de Arundel era uno de los primeros ingleses que viajaban y coleccionaban antigüedades, no solo en Italia sino también en el Egeo. Su colección de gemas pasó por varias manos pero estaba aún intacta cuando fue adquirida por el tercer duque de Marlborough quien a finales del siglo XVIII montó una notable colección de piedras antiguas y renacentistas.

Poseía también gemas de un mejicano llamado Rosarena, del Dr. Nott y B. Hertz, además de la colección Poniatowsky, quien adquirió unas 3.000 gemas nuevas hechas por grabadores contemporáneos. Esta colección Ionides ha sido estudiada y publicada por John Boardmann⁽²⁷⁾.

Martin Henig ha publicado la colección del Rev. Samuel Savage Lewis (+1891), quien la legó al Corpus Christi College de Cambridge. Muchas fueron adquiridas por Mr. Lewis en el curso de sus frecuentes viajes por Italia, Grecia y países orientales. La mayoría son romanas imperiales, algunos amuletos mágicos y gemas sasánidas, así como algunas piezas más recientes. Para su datación se presentaron algunos problemas, ya que ninguna procedía de excavaciones arqueológicas.

M. Gramatopol hizo el estudio de la colección de Corneliu Balacescu⁽²⁸⁾, consistente en 117 gemas grabadas y algunas otras piezas. Si bien la mayoría son clásicas las hay medievales, renacentistas y modernas.

M. Louise Vollenweider estudió y publicó la colección de Leo Merz (1865-1952)⁽³⁰⁾, compuesta por entalles orientales, griegos y romanos.

M. Maaskant-Kleibrink hizo lo mismo con las gemas que están en el Royal Coin Cabinet de la Haya⁽³¹⁾. Los fondos glípticos de este Gabinete están formados por diversas colecciones de los siglos XVII y XVIII.

La colección de Jacob de Wilde, formada por 150 gemas recopiladas entre la segunda mitad del siglo XVII y el primer tercio del XVIII⁽³²⁾. La colección Thoms, de la primera mitad del siglo XVIII, con 2.700 gemas⁽³³⁾.

La colección de Franz Hemsterhuis consta de 62 entalles y cuatro camafeos en su mayor parte renacentistas, reunidos a lo largo del siglo XVIII. Hemsterhuis consideraba la posesión de antigüedades como una necesidad, sólo la tenencia de piezas antiguas o copias de ellas satisfacía su interés por el arte antiguo. Creía que gemas modernas eran antiguas, a pesar que estaba

(26) Boardman, *Ionides Coll.*, p. 10 y 53.

(27) J. Boardman, *Engraved Gems. The Ionides Collections*, 1968.

(28) M. Henig, *The Lewis Collection of Gemstones*, 1975.

(29) M. Gramatopol, *Les pierres gravées du Cabinet Numismatique de L'Academie Roumaine*, 1974.

(30) M. L. Vollenweider, *Deliciae Leonis*, 1984.

(31) M. Maaskant-Kleibrink, *Catalogue of Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet. The Hague*, 1978.

(32) Idem., p. 15.

(33) Idem., p. 22 y 24.

continuamente en contacto con grabadores como L. Natter y J. Schepp; el primero, según Goethe, le ayudó a hacer la colección y le dio lecciones para modelar en cera⁽³⁴⁾. Natter, a través de Hermstehuis, recibió encargos para hacer entalles con los retratos de la familia Orange, y Schepp consiguió introducirse en la Corte como grabador⁽³⁵⁾. A pesar de todo, Hermstehuis no fue capaz de separar las imitaciones de su colección, se contentaba con la posesión de gemas que mostraban «el espíritu de lo antiguo»⁽³⁶⁾.

La colección del Barón Theodorus De Smeth (1710-1792), banquero que tuvo una importante relación con Catalina II de Rusia; este contacto fue muy importante ya que ella poseía la mayor colección de gemas del mundo, hoy en el Museo Hermitage de Leningrado. La colección estaba formada por 92 camafeos y 323 entalles⁽³⁷⁾. De Smeth tenía preferencia por las gemas firmadas y de gran tamaño, como las de Natter, quien siempre firmaba sus obras⁽³⁸⁾.

Por último, la colección del Barón Peeter Nicolas Van Hoorn van Vlooswijck (1742-1809), compuesta por 800 piedras, de las que se perdieron 200 en robos y venta fraudulentas⁽³⁹⁾.

LAS FALSIFICACIONES

Los coleccionistas del siglo XVIII tenían dificultades para distinguir entre las gemas antiguas y las renacentistas, si es que veían diferencias entre ellas. La mayoría de las gemas cambiaban frecuentemente de manos y las auténticas eran mezcladas con las falsas.

Los rasgos que distinguen a las copias pueden ser generales, pero no hay unos criterios seguros universales; todavía se cometen errores a la hora de fechar un entalle, y sin duda los hay en casi todos los estudios realizados.

En la falsificación de una pieza hay dos elementos, uno objetivo que es la ejecución material del objeto, en la que se imita la técnica y la forma antiguas; otro subjetivo que es la imitación con fines fraudulentos, para engañar a otra persona acerca de la edad del objeto⁽⁴⁰⁾.

La baja valoración de las gemas modernas y contemporáneas hizo que las posibilidades de éxito de los grabadores fuesen muy limitadas; sólo conseguían aceptación cuando trataban temas de la época como los retratos, pero para los temas clasicistas sólo podían aspirar a ser copistas. La consecuencia fue una huida al anonimato, dejaban sus trabajos sin firmar y se escondían bajo pseudónimos, o usurpaban nombres de grabadores antiguos. Esta situación condujo al problema de las falsificaciones.

Se trataba, en primer lugar, de determinar las obras antiguas y, en segundo lugar, de preservar las colecciones de trabajos modernos o falsos.

Cuando había casos de duda se dejaban como productos de bajo valor⁽⁴¹⁾. Otros grabadores

(34) *Idem.*, p. 34.

(35) *Idem.*, p. 36.

(36) *Idem.*, p. 38.

(37) *Idem.*, p. 40.

(38) *Idem.*, p. 41.

(39) *Idem.*, p. 42.

(40) EAA, s.v. Falsificazione, p. 576.

(41) Zazoff, AG p. 389-390.

modernos, sin embargo, firmaban sus obras, como Lorenzo Natter y Johamn H. Schepp, quienes trabajaron largo tiempo en Holanda. En Italia también se hacían muchas gemas grabadas falsas, probablemente realizadas a instancias de Philipp von Stosch⁽⁴²⁾.

El grabador no antiguo es más fácil de distinguir cuando inventa; la iconografía inventada en muchas gemas de la colección Poniatowsky es un ejemplo obvio. Cuando hace adaptaciones es más fácil que interprete mal los convencionalismos antiguos e introduce una figura o actitud equivocada. Hay cierta tendencia a poner en la escena detalles innecesarios, donde los artistas clásicos incluirían sólo lo esencial para la narración o la composición. A menudo tiene poca habilidad para llenar el campo de que dispone que era una notable habilidad de los antiguos.

Cuando se trata de inscripciones el copista gusta de que sus letras sean leídas, y no aprecia la sutileza de las pequeñas firmas de la antigüedad. A veces escribe mal o inventa nombres imposibles en el caso, claro está, que exista la intención de engañar. Hay muchas gemas hechas por los mejores grabadores del siglo XVIII, y del más puro estilo clásico, que fueron firmadas honesta y orgullosamente⁽⁴³⁾.

Las copias directas de temas antiguos no llevan faltas iconográficas; técnicamente se detectan por el corte metálico, casi mecánico, de los detalles, con instrumentos más duros y tornos de talleres modernos. Aparecen como demasiado buenas y precisas, faltándoles la apariencia espontánea y segura de un trabajo antiguo.

La superficie de una piedra antigua ha sido expuesta al paso de los años de uso y adquiere numerosos rasguños delgados, fortuitos, sobre su pulida superficie. Hay intentos de imitar estas señas, algunos de ellos evidentes. Algunas veces la superficie es tratada con ácido, otras se utiliza un método muy ingenioso, se deja que un pavo trague la piedra y que la trabaje la grava en el buche, produciéndose así marcas fortuitas. Este efecto producido sobre la gema fue descubierto, probablemente, a través del examen de piedras coloreadas que habían sido tragadas por pollos. Su apetito por las piedras brillantes es tal que, según S. H. Ball, el contenido de los buches de los pollos en las proximidades de las minas de esmeralda colombianas son declarados propiedad del Estado⁽⁴⁴⁾.

Las gemas del siglo XVIII, fueran o no hechas para engañar, sufrieran más o menos por su uso, y fuera o no su superficie tratada de alguna manera, aparecen claras y brillantes bajo una lupa. Incluso así, tampoco es un criterio seguro. Una gema antigua pudo haber sufrido poco desgaste antes de su enterramiento, o haber sido repulida en época reciente, aunque si este repulido movió mucho la superficie debe ser detectado en los bordes del entalle, donde el verdadero contorno original debió ser alterado de manera apreciable.

En tiempos pasados y actuales no faltan colecciones que incluyen falsificaciones, ya por falta de conocimiento de los compradores, ya por otras causas; algunos coleccionistas aceptan intencionadamente las falsificaciones, como J. Ebermayer quien formó una colección de gemas copiadas de las antiguas a comienzos del siglo XVIII.

Las gemas que adornan algunos objetos medievales son imitaciones de piezas romanas,

(42) Maaskant, *La Haya* p. 12.

(43) Boardman, *Ionides Coll.* p. 46.

(44) *Idem.*, p. 47.

como los falsos camafeos de la encuadernación del Evangelio de San Libuino de Utrech, del Evangeliario de San Mauricio de Agaure, o algunas de la cruz de Brescia.

Al siglo XVIII pertenecen numerosas copias de un camafeo que representa el triunfo de un emperador cuyo original está en el Museo de New York, atribuido al s.IV d.C.

Un caso particular fue el de coleccionista polaco príncipe Poniatowsky, que pagó a grabadores para que le hiciesen entalles antiguos, que fueron descubiertos como falsos cuando sus herederos quisieron vender en subasta la colección.

Una cabeza grabada en un cristal de roca, conservada en el Museo Arqueológico de Florencia, fue considerada perteneciente nada menos que a Alejandro Magno, y original de Pyrgoteles, pero sobre la impronta se revelaron claramente características neoclásicas⁽⁴⁵⁾.

Menos fácil es opinar sobre las reproducciones en pasta vítrea de entalles y camafeos, según una técnica con precedentes en el mundo antiguo y que continúa hoy. Actualmente los conocimientos históricos y técnicos, así como los medios de investigación, están más perfeccionados y, por tanto, la industria de la falsificación está más adelantada.

La técnica utilizada en la actualidad difiere poco de la antigua, es esencialmente la misma. Sólo se ha transformado el tipo de impulso mecánico y los materiales. El motor ha sustituido a la tabla de pedales, la electricidad y los nuevos instrumentos que proporciona la industria permiten un trabajo más rápido y cómodo, pero el artista, igual que siempre, tiene que poner su destreza y su talento.

En la época en que no era conocida la rueda giratoria se tallaba con un buril la esteatita, la serpentina y otros materiales blandos. Sólo después de la aparición de la rueda giratoria se pudieron cortar las piedras semipreciosas como la cornalina, la calcedonia, el jaspe, etc.

Para ilustrar el trabajo de la talla se suele traer a colación el cobre de Bouchardon para el Tratado de Mariette (1750), que muestra al tallador Jacques Guai (+1758) en su trabajo, y que se sigue reproduciendo hoy a pesar de que el uso de la tabla de pedales no es ya habitual⁽⁴⁶⁾. Dos conocidos grabados en cobre, en la *Dactiloteca Mitológica* de Roth (1805) y en la *Enciclopedia* de Diderot muestran el mismo principio: el tallador sentado en su mesa de trabajo, con el taladro horizontal que hace rotar mediante la tabla de pedales; sujeta la piedra con ambas manos y la pone contra el taladro. De la misma manera trabajan hoy Seitz y Hahn, así como sus alumnos aunque ayudados por los avances técnicos⁽⁴⁷⁾.

El motor impulsa el eje giratorio; los instrumentos de grabar son diferentes y se cambian constantemente. Estos se fabrican en hierro blando para que puedan deformarse fácilmente. El grabador rompe trozos de diamante y los pulveriza en un mortero hasta convertirlo en un polvo fino, que se mezcla luego con aceite, en el que se va impregnando constantemente el extremo de la broca.

La gema que se va a tallar está enmarcada en madera de manera que se puede girar, presionar y levantar a gusto del grabador. Este tiene hoy día la posibilidad de mantener los instrumen-

(45) EAA, s.v. Falsificazione.

(46) Zazoff, AG p. 399, fig. 80.

(47) Tenemos que agradecer al gemólogo y grabador gaditano P. del Río Macanaz las informaciones que nos ha facilitado acerca de las técnicas actuales que él usa.

tos de grabar en su mano, como hace, por ejemplo, un dentista con el torno. Esta técnica es distinta a la arcaica, los antiguos grabadores podían elegir entre estas dos formas: o bien trabajaban con un arco que hacía girar los taladros, como muestra la reproducción de la tumba del tallador Doros de Sardis⁽⁴⁸⁾, o bien fijaban la piedra horizontal contra el extremo de la broca. En cualquiera de los dos métodos la grabación se producía al rotar el polvo de diamante o corindón contra la gema.

Del estudio de las piezas que, teniendo en cuenta criterios físicos, estilísticos e iconográficos, hemos clasificado como modernas, podemos sacar una serie de conclusiones.

En primer lugar, hay dos tipos, por una parte las que imitan a las antiguas, que han sido hechas con el fin de engañar al coleccionista; y, por otra parte, las que son de épocas posteriores, del siglo XVIII en adelante, y que no han sido realizadas con un fin fraudulento, sino que son ejemplos del arte del momento.

Se da la coincidencia de que todas proceden de colecciones particulares, y no son productos de excavaciones arqueológicas. Esto es normal ya que este tipo de piezas se hacían, como ya hemos dicho, para agradar el gusto de los coleccionistas.

Los materiales que más abundan entre las piezas andaluzas son el vidrio, muy usado en el siglo XVIII y del que tenemos 26 piezas, y la cornalina, de la que tenemos 9.

El tema más veces representado es el retrato, entre los que abundan los femeninos. En cuanto al tamaño hemos de hacer notar que son piezas bastante más grandes que las antiguas, y con formas más diversas y más caprichosas. Algunas veces los bordes están biselados formando distintos niveles, o son irregulares, como en las de vidrio. También las hay rectangulares con los vértices redondeados (n.º 237-239). Abundan las trabajadas en relieve, aunque no dejan de ser más abundantes las de caras planas, que son 16. Los camafeos gozan en esta época de una mayor popularidad que los entalles, y tenemos también ejemplos de ellos (n.º 251-255).

(48) Furtwängler, *AG* vol. II, p. 399, fig. 206; Zwierlein-Diehl, *Wien I*, p. 18, fig. 35; Boardman, *GGFR* p. 381, fig. 316.

Capítulo V

ASPECTOS TECNICOS Y ESTILISTICOS DE LAS GEMAS

Es evidente que había un amplio comercio de gemas en la antigüedad, existían contactos comerciales entre la India y Sumeria en el cuarto milenio a.C., y este comercio costero debió continuar por el S de Arabia y, posiblemente, Egipto.

En época romana los importantes descubrimientos sobre la navegación significaron un acceso directo a los ricos yacimientos de gemas del S de la India y Ceilán. Durante este período ya se usaban la mayoría de las gemas que se conocen hoy.

El joyero escogía una piedra por consideraciones estéticas y prácticas. Por ejemplo, las piedras transparentes no eran consideradas por los egipcios adecuadas para ser engarzadas en oro; ellos veían en las piedras bloques de color y preferían materiales opacos. En época romana, en que se preferían más las piedras transparentes se introdujeron engarces de oro con la parte posterior abierta para que se viera la piedra.

Para medir la dureza de las gemas los joyeros usan generalmente la escala de Moh. En ella se tomaron como prototipo diez materiales de gemas que fueron enumerados; el diamante, que es el material natural más duro, ocupa el décimo lugar.

LOS MATERIALES

Los materiales con que contamos en el catálogo son en su mayoría la cornalina, el jaspe y la pasta vítrea, en este mismo orden. De ellos y de los demás que tenemos en menor número, vamos a dar algunos datos.

La cornalina⁽¹⁾ es un cuarzo translúcido de color rojizo, anaranjado o caramelo. Su nombre latino es *sarda rubra*⁽²⁾, y el griego σάρδιον (*sárdion*)⁽³⁾. Su dureza es 6,5 a 7⁽⁴⁾. Se da en Egipto, Babilonia, Persia, La India y varios lugares de Europa, generalmente como guijarros gastados por el agua. Fue muy valorada en la antigüedad y se dio en todas las épocas. En Egipto se usó desde el período predinástico, y era una de las gemas más populares de Ur. Es un material muy característico en los escarabeos fenicios y etruscos, pero las más bellas se usaban en época

(1) J. Ogden, *Jewellery of the Ancient World*, Londres, 1982, p. 108; R. A. Higgins, *Greek and Roman Jewellery*, Londres, 1980 p. 37; W. Schumann, *Guía de las piedras preciosas y ornamentales*, Barcelona, 1983 p. 126.

(2) Nos referiremos siempre al que da Plinio en el libro XXXVII de su *Historia Natural*; J. Boardman y M. L. Vollenweider, *Ashmolean* p. 70-71.

(3) Respecto al nombre griego la referencia es de Theophrastus, en su obra *De Lapidibus*. J. Boardman y M. L. Vollenweider, *Ashmolean* p. 0-71.

(4) Según la escala de Moh que abarca del 1 al 10.

helenística. Se usaba mayormente para grabar gemas romanas, y se encuentran engarzadas en abundantes anillos y como cuentas de collar.

El jaspe⁽⁵⁾ es una calcedonia opaca, de color variado, siendo los más usuales el rojo y el verde, y en menor media el azul, amarillo, negro y blanco. Es el llamado «diaspro» de principios de siglo. Su nombre griego es αἱματίτις ὁ ξανθή (*aimatitís ó xanthé*). Su dureza es 6,5. Se encuentra en la India, Egipto, Afganistan, la URSS y Europa. Era usada por los egipcios desde época predinástica en adelante. El rojo tiene apariencia de lacre y era muy usado en época romana, sobre todo desde el s.II d.C., cuando los entalles de esta piedra se hacen más comunes. El verde se usaba sobre todo para escarabeos greco-fenicios y en sellos griegos arcaicos, pero es menos corriente en época romana.

El heliotropo, llamado también «jaspe sanguíneo», es una variedad de esta piedra de color verde oscuro con manchas rojas. Su dureza es de 5,6.

El uso de la pasta vítrea⁽⁶⁾ se incrementó para la producción de entalles a comienzos del helenismo, y estos se hicieron más comunes en el s.I. a.C., alcanzando su apogeo hasta el s.I. d.C. inclusive. A veces se usaba para imitar gemas, como fraude o con el fin de abaratarlas. Una de las piedras más imitada es el nicolo, en el s.III d.C. sobre todo, y el ágata de bandas. Los entalles de vidrio se podían hacer de varias maneras, o grabándolos como si fuesen gemas, o calentando el vidrio y presionando un entalle o sello sobre él, en cuyo caso adquiere el aspecto de un camafeo, o echando el vidrio fundido en un molde de terracota. Los colorantes usados eran manganeso y cloruro de plata para dar un tono amarillo, y óxido de cobre o cobalto para el azul y el verde.

El ágata⁽⁷⁾ es una calcedonia veteada con estratos concéntricos de diversos colores. Su nombre latino es *achates* y el griego ἀχάτης (*ajatés*). Tiene una dureza de 6,5. Su corte puede ser «a la banda» o «a la contra» produciendo bandas o anillos concéntricos. Tiene muchas variedades aunque todas tienen en común la policromía y la semitransparencia. Sus fuentes de producción son Sicilia, Frigia, Egipto, Chipre, Lesbos, Mesenia, Rodas, la India, el monte Oetas y el monte Parnaso.

El nicolo es una variedad del ágata o más bien una forma de tallarla. Su nombre latino es *aegiptilla*. Su dureza es 6,5. Tiene dos capas, la inferior azul muy oscuro y la superior azul claro, en la que se talla el motivo, resaltando así este en oscuro sobre el fondo claro. La forma de tallarlo es cortando el borde superior hacia el anverso, viéndose la parte oscura que enmarca la capa superior. Era de las piedras más populares entre los romanos, usándose sobre todo en el s.II d.C. Su origen es egipcio.

La ágata de bandas⁽⁸⁾ también se refiere a una forma particular de cortar la piedra, de tal forma que las bandas cortan horizontalmente el motivo que queda disimulado en la zona de color blanco y sólo se aprecia al hacer la impronta. Eran populares en el período minoico y continuaban usándola los griegos y los etruscos. Son frecuentes en las gemas itálicas y romano-republicanas.

(5) Ogden, *Op. Cit.*, p. 108; Higgins, *Op. Cit.*, p. 38; Schumann, *Op. Cit.*, p. 146.

(6) Ogden, *Op. Cit.* p. 132; Higgins, *Op. Cit.* p. 39.

(7) Higgins, *Op. Cit.* p. 36; Schumann, *Op. Cit.* p. 132 ss.

(8) Ogden, *Op. Cit.* p. 109.

El ónice⁽⁹⁾ es otra variedad del ágata, cuyo nombre latino es *onyx* y el griego ὄνυχιον (*onijion*). Es una de las más comunes entre las llamadas piedras de capas superpuestas. Sus estratos son mates y de color blanco y negro. Se da sobre todo en Egipto, Arabia y la India. En época romana su uso es común en el período tardo-republicano.

La calcedonia⁽¹⁰⁾ es una variedad microcristalina del cuarzo, semitranslúcida y de estructura fibrosa. Es de tono lechoso y color amarillento, azulado o blanco. Su nombre latino es *leucachates* o *iaspis* y el griego ἰασπις (*iaspis*). Su dureza es 6,5. Procede de la India, Transilvania, Capadocia, Mar Caspio, Egipto, Sinaí y Francia entre otros lugares. Se usó para sellos en época sasánida, era popular en Creta en el período minoico y en los s.V y IV en Grecia. Los romanos la usaron sobre todo en época de Augusto y durante el s.I d.C., pero preferían las piedras de colores muy fuertes y transparentes.

El granate⁽¹¹⁾ es de color rojo muy oscuro y mate, cuyo nombre latino es *carbunculus*. En griego podría identificarse con tres denominaciones. λυγκούριον, ανθράκιον, ανθραξ (*ligcourion, antraquion ó antrax*). Su dureza varía de 6,5 a 7,5 según la variedad. Se encuentra en la India, Libia, Caria, Cartago y Etiopía.

La amatista⁽¹²⁾ es un cuarzo transparente de color violeta de distintos tonos. Su nombre latino es *amethystus* y el griego αμεθυσον (*ametison*). Su dureza es 7. Sus fuentes principales son Egipto, Ceilán, los Urales, Chipre, Thasos y la India. Se conocen entalles de amatista etruscos, helenísticos y romanos, siendo estos últimos más comunes durante la época de Augusto hasta el s.II d.C. Un escarabeo de amatista procedente de La Aliseda (Cáceres), es probablemente el ejemplo más antiguo de joyería en el Occidente europeo, pero casi siempre se trata de una importación del Oriente Mediterráneo.

La sarda⁽¹³⁾ es un cuarzo translúcido cuyo color va del castaño claro al castaño oscuro, parecido a la miel, o también en tono rojizo. Su nombre latino es *sarda* y el griego σαρδιον (*sardión*). Su dureza es de 6,5 a 7. Fue descubierto en Sardis, de donde le viene el nombre. Se da en Babilonia, Persia, NO de la India y Egipto. Se usaba durante el período predinástico y sobre todo en época romana, especialmente en el s.I. d.C., cuando aumenta el gusto de los romanos por las piedras translúcidas.

La esteatita y la serpentina⁽¹⁴⁾ son variedades de silicato de magnesio hidratado. En Arqueología se usa frecuentemente uno u otro término al describir cuentas y sellos de piedra blanda y opaca. En la mayoría de los casos estas descripciones son mineralógicamente incorrectas, y para su identificación se requieren métodos de laboratorio. La esteatita es la forma compacta del talco mineral blando. Su dureza es 1 y, por tanto, fácilmente rayable por la uña. Pero los antiguos sellos de esteatita rara vez son tan blandos, debido a las impurezas que contienen, generalmente hierro, y por el efecto de la cocción, llegando a tener a veces una dureza de 4. La esteatita aumenta su dureza por efecto del calor, al deshidratarse aquella, y presumiblemente este hecho

(9) Ogden, *Op. Cit.* p. 109.

(10) Ogden, *Op. Cit.* p. 107; Higgins, *Op. Cit.* p. 37; Schumann, *Op. Cit.* p. 126.

(11) Ogden, *Op. Cit.* p. 97; Higgins, *Op. Cit.* p. 38; Schumann, *Op. Cit.* p. 104.

(12) Ogden, *Op. Cit.* p. 105; Higgins, *Op. Cit.* p. 36; Schumann, *Op. Cit.* p. 118.

(13) Ogden, *Op. Cit.* p. 108; Higgins, *Op. Cit.* p. 37; 39; Schumann, *Op. Cit.* p. 126.

(14) Ogden, *Op. Cit.* p. 110; Higgins, *Op. Cit.* p. 39; Schumann, *Op. Cit.* p. 202.

era conocido y empleado en la antigüedad. Fue muy usada en Egipto, Asia Occidental y Grecia para sellos y cuentas. Tiene variedad de colores aunque los tonos más abundantes son los grises y negros.

La hematita⁽¹⁵⁾ es una calcedonia verde oscura con pequeñas manchas rojas, que se da en Etiopía, Chipre, la India, Egipto y Europa Occidental. No es corriente su uso en la antigüedad, aunque los egipcios parecen ser que la usaron, y hay algunos cilindro-sellos en el Occidente asiático. Los griegos la usaron poco, pero fue común entre los romanos, sobre todo durante los siglos I y II d.C.

Por último, la pasta vidriada⁽¹⁶⁾, que se usaba en la fabricación de escarabeos egipcios y pseudoegipcios, aunque en muchos el vidriado ha desaparecido con el tiempo. Para los escarabeos se usaba también la fayenza, masa fundida de cuarzo en polvo o triturado. Este podía ser mezclado con una solución de natrón para dar una pasta que podía ser moldeada a mano o en moldes y, una vez seca, calentarla para fundirla en un bloque. Se da primero en el N. de Mesopotamia, luego se extiende a Sumeria y Egipto y se ha demostrado que también se hizo en varias partes de Europa Occidental.



TECNICAS DE GRABACION

El método más antiguo de trabajar las gemas consiste en grabar figuras, símbolos o letras. El grabado de las piedras, llamado también glíptica (en griego, arte de grabar en piedra dura) incluye tanto el trabajo en incisión como en relieve⁽¹⁷⁾. El término es *caelatura*, y el *caelator* es el que trabaja no sólo las piedras, sino también los metales. La conocemos bien por los textos antiguos, bien por la observación directa del grabado. En el primer caso contamos con referencias de los escritores antiguos y con representaciones de instrumentos y personas trabajando⁽¹⁸⁾. Cuando no era conocida la rueda giratoria se tallaba con un buril los materiales blandos, como la esteatita y la serpentina. Sólo después de la aparición de la rueda giratoria (Babilonia s.IV a.C.) se pudieron cortar piedras preciosas.

Los antiguos grabadores podían elegir entre trabajar con un arco alrededor de un mango que hacía girar los taladros, como se ve en la reproducción de la tumba del tallador Doros de Sardis, o fijar la piedra de forma horizontal contra el extremo de la broca⁽¹⁹⁾. El instrumento principal es un torno con eje horizontal, operado con el pie, sobre el cual se aplican distintas brocas pequeñas de hierro o cobre, de diversa forma y grosor, sobre el soporte fijo el grabador tiene que mover la gema con la mano, y esto requiere una gran precisión.

Los extremos de los taladros se untan con un polvo abrasivo, como el corindón de Naxos,

(15) Ogden, *Op. Cit.* p. 107; Schumann, *Op. Cit.* p. 162.

(16) Ogden, *Op. Cit.* p. 124.

(17) Para las técnicas en glíptica, Henig, *Handbook of Roman Art.*, p. 152 s; Boardman, *GGFR*, p. 379 ss; Zwierlein-Diehl, *Wien I* p. 18 ss; Ogden, *Ancient Jewellery...* p. 143 ss; Maaskant, *La Haya* p. 59 ss; Zazoff, *AG* p. 398 ss; Schumann, *Guía de las piedras preciosas y ornamentales* p. 54.

(18) Cobre de Bouchardon para el tratado de Mariette, *Traité de pierres gravées*, Paris 1750, que muestra al tallador Jacques Guay (+1758) en su trabajo. Dos cobres de la *Dactiloteca mitológica* de Roth (1805), ver Zazoff, *AG*, fig. 80-81; Zwierlein-Diehl, *Wien I* p. 19.

(19) Frutwängler, *AG* vol. III p. 399, fig. 106; Zwierlein-Diehl, *Wien I* p. 18, fig. 35; Boardman, *GGFR* p. 381, fig. 316, Zazoff, *AG* p. 398-399.

el polvo de diamante o esmeril, mezclado con aceite, con lo que se refrigera y, al mismo tiempo, se hace el extremo del taladro más rugoso. Para pulir se usa la madera, el cuero u otro material blando, junto con agua y pastas especiales. Así se eliminan también los restos del dibujo hecho previamente con un lápiz de metal.

Una observación cuidadosa del entalle con la ayuda de un microscopio muestra que hay diferencia en el grosor de los buriles y esta produce distintos efectos⁽²⁰⁾. Con los más gruesos se grababan las formas grandes y con los más finos los detalles. Hay cuatro tipos de taladros principalmente, el redondeado que es discoidal con los filos redondos, el redondo, el bouterol o de bolita, y el disco que sirve para grabar surcos o ranuras⁽²¹⁾.

En relación con el uso de lentes de aumento u otros elementos ópticos para realizar este trabajo, no hay pruebas que nos aseguren su utilización. Algunos investigadores, como Gwinnett y Gorelick creen que los artesanos productores de cilindros-sellos o entalles eran elegidos miopes o cortos de vista, quienes poseen una visión muy aguda para trabajar de cerca objetos diminutos, y, por tanto, no necesitaban lentes de aumento⁽²²⁾.

Otros autores, como Beck⁽²³⁾, Sines o Sakellarakis⁽²⁴⁾ aceptan la posibilidad de su uso, teniendo en cuenta los cristales o vidrios en forma de lentes hallados en Knossos, Pompeya y Tannis⁽²⁵⁾.

Se sabe que en la antigüedad se usaban algunos artilugios de cristal de roca o vidrio para usos diversos. Así, Aristófanes en «Las nubes» (434 a.C.) cuenta como Strepsiades hace uso de una de estas lentes para producir fuego⁽²⁶⁾.

Plinio menciona el considerable esfuerzo vital que tenían que hacer los grabadores de gemas (NH XX, 135), y cita unas bolas de vidrio que producían calor o fuego al contacto con los rayos solares (NH XXXVI, 67 y XXXVII, 10)⁽²⁷⁾. Seneca en su obra *Cuestiones naturales* (I, 6, 5) habla del principio para aumentar el tamaño de los objetos⁽²⁸⁾.

ESTILO DE LOS ENTALLES ROMANOS

Por último, hay que tener en cuenta el estilo de grabación empleado, que nos ayuda también a fechar el entalle. El primero en hacer una clasificación fue Furtwängler, quien diferenció tres estilos: clásico, del s.III al I a.C., el romano-republicano y el imperial, en el que, a su vez, diferenciaba un momento de clasicismo, otro de transición y uno último de ejecución tosca. Como puede verse es una clasificación muy amplia, que investigadores más recientes se han encarga-

(20) Zwieler-Diehl, *Wien I* p. 20; Maaskant, *La Haya* fig. 3 y 5.

(21) Maaskant, *La Haya*, fig. 4; Zwieler-Diehl, *Wien I*, p. 20.

(22) L. Gorelick y A. J. Gwinnett, «Close work without magnifying lenses?», *Expedition*, vol. 23, n.º 2, 1981, p. 27ss.

(23) H.C.Beck, «Early magnifying glasses», *Antiquaries Journal*, n.º 8, 1928, p. 327ss.

(24) G. Sines y Y.A. Sakellarakis, «Lenses in Antiquity», *American Journal of Archaeology*, vol. 9, n.º 2, 1987, p. 191ss.

(25) Sobre el tema véase también R. Greeff, *Die Erfindung der Augengläser*, Berlin, 1921, p. 23-42.

(26) Sines-Sakellarakis, *op. cit.*, p. 193; Gorelick-Gwinnett, *op. cit.*, p. 27-28.

(27) *Invenio apud medicos, quae sint urenda corporum, non aliter utilius uri putari quam crystallina pila adversis opposita solis radiis.*

(28) G.M.A. Richter, *El arte griego*, 1980, p. 244-245.

do de concretar. Sena Chiesa, Zwierlein-Diehl y Maaskant han formado grupos con características comunes basándose en la técnica del grabado y su evolución, estableciendo así una secuencia cronológica. Cada una de estas investigadoras denomina de forma distinta estos estilos o grupos, y nosotros a la hora de clasificar nuestros entalles, nos hemos quedado con los establecidos por Maaskant por razones de claridad y concisión⁽²⁹⁾. Más adelante expondremos con más detalles los estilos que atañen a las piezas de nuestro catálogo.

La combinación de los distintos taladros usados por el grabador produce unos estilos determinados. Las características de ellos, relacionados con las piezas romanas del catálogo, los resumimos a continuación.

– Campano-helenístico-romano (Campanian and Hellenistic Roman Style): del s.III a comienzos del s.I. a.C. Las figuras son redondas, de rasgos pesados, en posición de tres cuartos o frontal. Las cabezas con barbilla pesada, ojos y boca grandes, nariz chata y los labios son dos surcos anchos y paralelos. Técnica a base de taladros redondeados, retocados con pequeñas bolitas para los ojos, articulaciones y pelo⁽³⁰⁾.

– Republicano de burbujas (Italic-Republican Blob Style): del 200 a.C. a la primera mitad del s.II d.C. La técnica es como la de los escarabeos «a globolo», a base de un gran bouterol y otros más pequeños o surcos de rueda.

– Itálico-republicano de bolitas (Italic-Republican Pellet Style): del s.II al I a.C. Aparecen muchas burbujas pequeñas en el dibujo de los pelos, los ojos, la barba, los pechos, las rodillas, los talones y los dedos, hechas con un taladro pequeño redondo. Es un estilo arcaizante, con los pies, muy largos y el ropaje tieso; a veces una línea de torax separa las costillas del estómago y una línea de abdomen separa este de las piernas, cortando ambas horizontalmente el cuerpo.

– Republicano final de bolitas (Republican Extinguishing Pellet Style): de la segunda mitad del s.I. a.C. a la primera mitad del S.I. d.C. Se usan bolitas diminutas para el pelo, la barba, las rodillas y los pies.

– Republicano de ruedas (Republican Wheel Style): del s.I. a.C. al 30 d.C. Las áreas grandes están hechas con un taladro redondo o disco muy grueso de lados redondeados, y los detalles con surcos cortos y paralelos, curvos o rectos. El pelo aparece como un rollo alrededor de la cabeza. Unos surcos cortos y protuberantes marcan la barba, la nariz y los labios.

– Republicano de bolita plana (Republican Flat Bouterolle Style): de la segunda mitad del s.I. a.C. al 30 d.C. Se da un uso exagerado de un taladro grande y de punta redondeada para grabar formas amplias, como cuerpos y cabezas. Los detalles se realizan con surcos de rueda redondeada⁽³¹⁾.

– Imperial clasicista (Imperial Classicising Style): de la época de Augusto a principios del s.II d.C. De mayor calidad artística, usando una gran variedad de taladros que son combinados hasta conseguir representaciones más precisas y detalladas.

(29) Maaskant, *La Haya*, p. 99ss.

(30) Se corresponde con el «Rundperstil» de Zwierlein-Diehl y el de la «Officina Italica de Italia meridional» de Sena Chiesa.

(31) Estos cinco estilos se corresponden con el «Flachperstil» o «perla plana», «Punto y raya», «Miniatura», «Clasicista», «Arcaizante», «Caligrafico» y «Lineal» de Zwierlein Diehl, y con el de las Oficinas de las Menades, de Ulises, del Tírsos, de las Gemas Semiesféricas, del Filósofo, de la Ofrenda Campestre, del Pegaso y del Citaredo de Sena Chiesa.

– Imperial clasicista rayado (Classicising Stripy Style): de época de Augusto a principios del s.II d.C. Precisión clasicista en la talla, con la peculiaridad de un rayado exagerado, paralelo y denso, hecho con taladros de rueda pequeña.

– Imperial de transición de pequeños surcos (Imperial Small Grooves Style): de los s.I y II d.C. Estilo tosco, esquemático, con pocos detalles a base de surcos cortos y gruesos, realizados con rueda o taladros en forma de disco. El pelo en forma de rullo, con pequeños surcos redondeados y el torax, rasgos de la cara y vestidos a base de surcos paralelos horizontales o verticales.

– Imperial de transición de cabeza redonda (Round Head Style): de los s.I y II d.C. Las cabezas de las figuras son como glóbulos, sólo a veces con detalles en diademas o cimeras. La cabeza y otras formas básicas están hechas a base de un taladro grande y redondeado, la mayoría de las veces con un barrido largo. Los detalles y los vestidos con surcos finos hechos con un taladro de rueda muy afilado.

– Imperial de transición de barbilla-boca-nariz (Chin-Mouth-Nose Style): de los s.I y II d.C. El rasgo común es la estilización de la nariz, la boca y la barbilla con tres o cuatro surcos cortos y horizontales. El boceto es muy simple, con unos pocos surcos gruesos y redondeados. El pelo es un rullo estilizado alrededor de la cabeza, y el vestido está realizado con numerosas líneas finas o gruesas.

– Imperial de transición de sombrero de ala (Cap with rim Style): De fines del s.I y II d.C. La característica principal es que el pelo está representado como un rullo muy ajustado a la cabeza, de forma que parece un sombrero de ala. Las figuras son pequeñas y esquemáticas, con poco detalle.

– Imperial de transición de surcos planos (Plain Grooves Style): de los s.I al III d.C. Este estilo comienza como una simplificación del de sombrero de ala. Es de los más populares en nicolos y ágatas de tres capas durante el s.II d.C. Las figuras suelen ser pequeñas, oscuras sobre fondo claro en el caso de los nicolos. Las manos, los pelos y la cara están sin detallar.

– Imperial tosco de surcos incoherentes (Incoherent Grooves Style): del s.III d.C. Talla gruesa a base de unas pocas líneas a menudo unidas de forma incoherente. La forma de tallar es extremadamente esquemática, por lo que los motivos son difíciles de interpretar. Los atributos de las figuras suelen ser una simple línea, y están hechos con unos pocos arañazos más o menos conectados⁽³²⁾.

(32) Los estilos romano-imperiales están divididos por Futwängler en Clasicista, Tosco o de transición y Esquemático o Descuidado. El Tosco se corresponde con los de las Oficinas de los Caballos, de las Ninfas, del Guerrero, de las Dos Victorias, de Atenea, de la Corona, de los Amorcilos, de Neptuno, de Marte, de Hércules, de Isis y Methe, de los Dioscórides y del Jaspe Rojo de Sena Chiesa. El Esquemático se corresponde con el de las Oficinas de la Línea Gruesa A, B y C de Sena Chiesa.

Capítulo VI

ICONOGRAFIA DE LAS PIEZAS ROMANAS

LA RELIGION

En el inventario de entalles de Andalucía que hemos llevado a cabo, nos hemos encontrado con un gran número de ellos cuyo tema grabado es de carácter religioso. Su estudio nos puede llevar a un conocimiento más profundo de la religión y la mitología romanas en el ámbito andaluz. Se trata, sin embargo, de una aportación a dicho conocimiento, sin pretender que este trabajo sea completo, ya que continuamente están apareciendo gemas nuevas en los yacimientos, y otras han quedado sin detectar en algunas colecciones privadas. A pesar de ello, creemos que el panorama religioso que nos presentan estos entalles es bastante significativo y nos dan luz para poder conocer mejor las creencias religiosas de la época.

A través de nuestras piezas vemos que la difusión de las ideologías romanas fue enorme, pues no tenemos constancia a través de la glíptica, de la pervivencia de divinidades y cultos indígenas. En la Bética se impuso pronto la religión romana mientras que en el resto de la Península, excepto la costa oriental, las creencias religiosas indígenas fueron más dominantes hasta bien entrado el imperio. En la Bética se han encontrado pocas inscripciones dedicadas a dioses indígenas hispanos, por su pronta y profunda romanización, que le hizo perder la lengua, religión y estructuras políticas, sociales y económicas⁽¹⁾.

En la costa sur los colonizadores implantaron el culto a divinidades griegas y fenicio-púnicas, y estas recibieron pronto nombres de dioses romanos de similar advocación.

La analogía de la advocación por la que eran conocidos los dioses condujo a veces a la fusión del culto, e incluso a la pérdida de uno de los nombres, perviviendo el romano. Así por ejemplo, el Melkart fenicio fue llamado por los griegos Heracles y por los romanos Hércules; o la Astarté fenicia es equiparable a la Afrodita griega o la Venus romana. La religión de los pueblos del Mediterráneo oriental formó un sustrato religioso sobre el que se asentó la religión romana en el sur peninsular. Todas las divinidades que están representadas en la glíptica andaluza romana son de origen griego, y algunas remontan sus orígenes a Oriente, como las ya citadas Hér-

(1) J. M. Blázquez, «El sincretismo en la Hispania romana entre las religiones indígenas, griega, romana, fenicia y místicas», *La religión romana en Hispania*, 1981 p. 179.

cules y Venus. A Hispania fueron traídas por los colonizadores fenicios y griegos, comerciantes y soldados.

Sin embargo, las divinidades egipcias, que tan presentes están en nuestra glíptica prerromana, están escasamente representadas en la romana, ya que sólo contamos con un entalle, de carácter mágico, que muestra la figura de Harpócrates sentado sobre la flor de loto⁽²⁾. En este punto estamos de acuerdo con Padró, quien defiende la existencia de una continuidad de la devoción a las divinidades egipcias en España, probablemente desde el s.VIII antes de nuestra Era hasta época imperial romana⁽³⁾.

De hecho, aunque no tengamos entalles romanos con la representación de Isis, sí lo tenemos de Afrodita-Venus, que sería la adaptación romana de dicha divinidad. La mayoría de las divinidades egipcias representadas en glíptica lo están en amuletos (n.º 199), vendidos por su carácter apotropaico. Harpócrates sentado sobre la flor de loto es un tema que lo tenemos en escarabeos greco-fenicios (n.º 7 y 8), y en un amuleto mágico romano, pues el escarabeo desaparece en tiempos romanos, tal vez por la sustitución de las concepciones escatológicas solares por las osíricas⁽⁴⁾.

Los griegos establecieron equivalentes entre sus dioses y los de los egipcios y fenicios, y esta *interpretatio* fue llevada a cabo más tarde por los romanos. El helenismo sirvió de mediador; los cultos orientales llegaron a Roma porque antes habían existido entre los griegos⁽⁵⁾.

En materia de religión y superstición Occidente estaba continuamente trayendo ideas de los antiguos centros de civilización en Egipto y Oriente. Esto se manifiesta en la glíptica de tal forma que cuando una piedra tiene grabado un Helios-Sol, por ejemplo (n.º 50-52), este es reflejo del Sol sirio, y las llamadas Combinaciones (n.º 201) tienen su origen en Persia. El *calathus* que a veces lleva Fortuna sobre cabeza (n.º 58) es un atributo de Isis, y los signos astrológicos (n.º 180-183) reflejan las especulaciones de los caldeos. En todos estos casos ha habido una adaptación al medio greco-romano⁽⁶⁾.

La gran mayoría de los entalles de época romana que hemos localizado en Andalucía representan a las divinidades greco-romanas más conocidas. Si se las invocaba como tales o bajo una advocación local dependería en cada caso del dueño de la gema.

En relación con los entalles cuyo tema es un dios romano, hay que tener presente la actitud, todavía practicada por la población católica, por la que los santos han asumido los papeles dejados vacíos por los viejos dioses. Las gemas que representaban divinidades eran un recuerdo de la existencia y omnipotencia de los dioses, y también eran amuletos afectivos contra las fuerzas del mal. Igual que algunos católicos llevan hoy a San Cristóbal en medallas, sus antiguos equivalentes romanos invocaban a Mercurio y tenían su imagen en su sello⁽⁷⁾. Es de suponer que

(2) Sobre este tema iconográfico véanse las piezas n.º 7 y 8 de nuestro catálogo. Ver H. Philipp, *Mira et Magica* p. 56.

(3) J. Padró, «Las divinidades egipcias en la Hispania romana y sus precedentes», *La religión romana en Hispania*, 1981 p. 338.

(4) Padró, *Op. Cit.*, p. 341.

(5) J. Bayet, *La religión romana. Historia política y psicológica*, 1984 p. 291.

(6) M. Henig, *British Sites* p. 83.

(7) *Idem.*, p. 68.

cuando una persona llevaba grabado un Júpiter, una Diana o una Fortuna en un entalle es porque creía que esa divinidad le iba a ayudar y proteger a lo largo de su vida. Son entalles que deberían ir engarzados en anillos y de uso personal, que se llevarían encima siempre, y no como decoración de vajillas u otros objetos.

El principal dios romano era Júpiter, igualmente el que está representado en más ocasiones en los entalles de nuestro catálogo. Es la divinidad tutelar de la ciudad y del imperio. Generalmente, se le representa, y así aparece en las gemas que hemos estudiado, sentado en un trono, con el cetro en una mano y sujetando con la otra, extendida, una Nike de pie (n.º 35), una pátera (n.º 36) o un haz de rayos (n.º 37), siendo conocido en este último caso como *tonans*. Suele estar acompañado por un águila retrocéfala. Esta iconografía se debe a la estatua de culto que hizo Fidias para el templo de Olimpia, de la que deriva la estatua del Júpiter Capitolino romano⁽⁸⁾. En otro ejemplar está representado de pie con la pátera y el águila (n.º 39), siguiendo un modelo de Lisipo posiblemente derivado de una estatua de Argos⁽⁹⁾.

Apolo está representado con sus atributos favoritos, la rama de laurel (n.º 40-42) y la lira (n.º 40); en la pieza n.º 43 sólo está grabada la cabeza⁽¹⁰⁾.

Apolo era el dios de las curaciones y las profecías, y fue también asimilado al dios solar⁽¹¹⁾.

Hermes-Mercurio se nos muestra unas veces de pie (n.º 53-55) y otras sentado (n.º 56), con sus atributos característicos, el *caduceus*, como mensajero de los dioses, con el *marsupium* como dios del comercio, y como conductor de las almas hacia los infiernos con carácter de Psychopompos⁽¹²⁾. En tres de nuestros entalles (n.º 53-55) está concebido de una manera que deriva probablemente de un trabajo de Policletos, a través de una adaptación del s.IV, de pie, frontal, cogiendo el caduceo con una mano y la bolsa o *marsupium* en la otra⁽¹³⁾. Era el dios de las riquezas y de los rebaños y estaba relacionado con la juventud y la suerte⁽¹⁴⁾. Como la deidad afable que era, aparece con frecuencia en los entalles.

Ares-Marte, el dios de la guerra, aparece en un entalle de cuerpo entero, de pie (n.º 44), y en otros dos sólo la cabeza (n.º 45-46), pero en todos los casos se representa como un joven guerrero, con casco, lanza y coraza. Sería un tema usado sobre todo por los soldados, ya que en la mayoría de los casos Marte es invocado como dios de la guerra, aunque existía un culto italiano en el que se le invocaba como supervisor del crecimiento de los cultivos⁽¹⁵⁾. Su presencia en los entalles que hemos estudiado nos demuestra que también en el Sur peninsular era venerado, pues ya se sabía de la importancia que tenía entre los guerreros pueblos del norte, que le ofrecían sacrificios de machos cabríos, caballos y prisioneros⁽¹⁶⁾.

(8) G. M. A. Richter, «The Pheidon Zeus at Olympia», *Hesperia* n.º 35, p. 166 ss. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 200; Henig, *British Sites* p. 69.

(9) Henig, *British Sites* p. 69.

(10) Richter, *Romans* p. 24.

(11) Henig, *British Sites* p. 71.

(12) Richter, *Romans* p. 24.

(13) Henig, *British Sites* p. 70.

(14) *Idem.*, p. 70.

(15) *Idem.*

(16) Estrabón III, 3, 7. J. M. Blázquez, *Op. Cit.*, p. 192.

Demeter-Ceres, deidad a la que se representa de pie, con espigas de trigo en una mano y un plato con frutos en la otra (n.º 47-49), está especialmente relacionada con la agricultura, como diosa de los frutos de la tierra, y por tanto con Fortuna y Bonus Eventus⁽¹⁷⁾. Las dos espigas de trigo que aluden a su mito simbolizan el tema de la muerte y el volver a nacer⁽¹⁸⁾.

Helios-Sol conduciendo su carro es el tema del entalle n.º 50 de nuestro catálogo, tema con un claro simbolismo funerario: el alma es llevada desde su morada lunar hacia el Sol⁽¹⁹⁾.

De Hispania proceden dos posibles documentos de la asimilación del difunto a Helios. El primero fue hallado en Sa (Portugal) y representa una cabeza de caballo y detrás un busto masculino con la cabeza radiada. El segundo procede de Ciudadela (La Coruña) y en él aparece un hombre con una estrella sobre la cabeza, sosteniendo un caballo en brazos⁽²⁰⁾.

En otros dos entalles (n.º 51-52) se le representa de pie, desnudo, con un manto que le cae desde el brazo con que lo sostiene, la cabeza radiada, y el látigo de conducir su carro en la otra mano. La cabeza radiada es uno de los elementos diferenciadores de esta divinidad. Nerón, durante cuyo reinado Helios-Sol tuvo una especial importancia, se hizo representar así mismo con una corona radiada en las monedas⁽²¹⁾.

La hermana de Apolo, Artemis-Diana, figura en los entalles en su forma más convencional (n.º 63-64), de pie, vestida con chitón corto, con el arco y sacando una flecha de su carcaj, que lo lleva colgado en la espalda, es decir, como *Diana Venatrix* o cazadora. La imagen, para unos deriva de la famosa estatua de Kephisodotos, hijo de Praxiteles, que estaba en Roma cerca del pórtico de Octavia⁽²²⁾, mientras que para otros es la de Leochares⁽²³⁾.

Es un tema apropiado para los amantes de la caza, actividad en la que había en la antigüedad un fuerte elemento deportivo y económico. La época de más auge del culto a Diana en España es la mitad del s. II d.C., y también es el auge de las grandes cacerías⁽²⁴⁾. Estaban bajo el patronazgo de Diana y de Silvano, los cuales eran representados con sus perros⁽²⁵⁾; en otros casos, en vez de un perro, el animal que le acompaña es un ciervo (n.º 64).

Los entalles que representan a Diana proceden de Itálica (n.º 63-65), donde Melida cree que había un templo, descubierto en 1900, cuyo resto más importante es la estatua de Diana que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla⁽²⁵⁾. García y Bellido cree que la estatua debió formar parte de la decoración de la cavea del teatro, y con ella aparecieron restos de columnas, capiteles y trozos de entablamiento⁽²⁶⁾. Nuestros entalles corroboran la veneración que debían tener los italicenses a Diana, veneración que recibía también en otros lugares de la

(17) Henig, *British Sites* p. 77.

(18) Idem., p. 106.

(19) Henig, «Death and the Maiden: Funerary Symbolism in Daily Life», *Roman Life and Art in Britain*, t. II, p. 358-359.

(20) Blázquez, *Op. Cit.*, p. 192.

(21) Henig, *British Sites* p. 71.

(22) Idem., p. 77.

(23) Maaskant, *La Haya* p. 338, n.º 1041.

(24) M. J. Pena, «Contribución al estudio del culto de Diana en Hispania, I: Templos y fuentes epigráficas», *La religión romana en Hispania*, 1981 p. 49 ss.

(25) J. R. Melida, *Monumentos romanos en España*, 1925 p. 66. cit. por M. J. Pena, *Op. Cit.*, p. 54.

(26) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*, 1949 p. 146.

Bética, como demuestran las inscripciones encontradas⁽²⁷⁾.

Las gemas que tenemos con la imagen de Eros-Cupido nos lo muestran realizando diversas actividades, como quemar una mariposa (n.º 118), tema que alude al tormento del cuerpo, Eros, al alma, Psique; romper un rayo (n.º 119), o pescar (n.º 120). Son numerosas las gemas que muestran amorcillos jugando con animales, luchando, en escenas infantiles o relacionadas con la vida de los adultos (n.º 120-127), ocupaciones que realizadas por estos amorcillos o erotes dejan de ser serias y se convierten en objeto de diversión.

No es aventurado pensar que los entalles en los que Eros quema una mariposa (Psique), o lucha con Anteros hagan referencia a un motivo amoroso y pertenezcan a algún enamorado. En el último caso Anteros puede simbolizar el amor que se da a cambio de otro amor, el dios que venga un amor no correspondido, o incluso el amor homosexual⁽²⁸⁾.

Otra divinidad es Tyche-Fortuna, que gozaba de una gran popularidad. En los entalles n.º 57-58 está representada de pie, con el timón con el que conducía el curso de los sucesos a sus pies, y sujetando en el brazo la cornucopia de la prosperidad y la riqueza. La Fortuna sería la representación de la buena suerte⁽²⁹⁾, lo que explica que fuese tan popular e invocada. En la gema n.º 58 lleva sobre la cabeza un *modius*, una concepción greco-egipcia de la diosa que la vincula a Isis⁽³⁰⁾.

En otros entalles aparece como divinidad sincrética junto con Ceres (n.º 67-69), Victoria y Minerva (n.º 66).

En ninguna de las representaciones de Atenea-Minerva aparece la diosa de pie, de cuerpo entero o sentada, como es usual, sino el busto (n.º 59) o con cuerpo de lechuza (n.º 60), en el primer caso se trata de la Atenea Parthenos de Fidias que, igual que la Lemnia, la Promachos u otras famosas estatuas griegas, fueron copiadas por los romanos, y la glíptica era un campo muy propicio para ello⁽³¹⁾.

En el segundo caso tenemos una iconografía poco conocida de la diosa, cabeza con casco, escudo, lanza y el cuerpo de lechuza, su animal simbólico. Esta forma de representación aparece muy pocas veces en glíptica⁽³²⁾, por lo que este entalle adquiere una mayor importancia.

De forma similar a Minerva es la diosa Roma (n.º 61-62), rodeada por sus armas, que indican su carácter militar y guerrero. Era la más importante de las personificaciones de ciudades, tenía un lugar entre los cultos oficiales, y era usada como personificación de la lealtad por todo el imperio⁽³³⁾. Las piedras grabadas ofrecen numerosas variedades de su tipo, así como las mone-

(27) Estas inscripciones proceden de Aroche y Manzanilla (Huelva), Sevilla, Algeciras (Cádiz) y (Castillón) Singilia Barba, Málaga, cit. por M. J. Pena, *Op. cit.*, p. 54; la inscripción de Algeciras hace referencia a una donación de joyas con gemas que le hace Fabia Fabiana a Diana Augusta. Ver F. Presedo, «Hallazgo romano en Algeciras», *Habis* n.º 5, p. 189; P. Rodríguez Oliva, «Pilar romano con inscripción votiva hallado en Algeciras», *Instituto de Estudios Ceuties, Colección de Estudios Históricos* n.º 2; «Municipium Barbesulanum», *Anejos de Baetica* I, 1978, p. 231; J. González, *Inscripciones romanas de la provincia de Cádiz*, 1982 p. 280.

(28) Pannutti, *Nápoles* p. 22.

(29) Henig, *British Sites* p. 77.

(30) Idem., p. 77; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire s.v.* «Fortuna», p. 1277.

(31) G. M. Richter, *Romans* p. 24, n.º 93, 99, 104, 642.

(32) Furtwängler, *AG Iâm*. XLVI n.º 30; Brandt, *AGD I Munich* 3, Iâm. 201 n.º 2280. Sobre el tema ver la bibliografía que da este último en la p. 31.

(33) Henig, *British Sites* p. 69.

das⁽³⁴⁾. Las del catálogo la muestran sentada, con casco, lanza y escudo, y con una Nike-Victoria sobre la mano. Además del simbolismo que encierra su figura, podría ser llevada sobre un entalle por el carácter apotropaico que tenía⁽³⁵⁾.

Afrodita-Venus era muy popular en época romana, y en glíptica se la representaba con asiduidad como *Victrix* o bañándose, sin embargo entre las gemas del catálogo sólo está representada sobre una de ellas que, además, por ser de un estilo muy tosco, nos ofrece muy pocos detalles de su iconografía. Lo que sí se ve claro es su actitud, como la de la Venus Medici, es decir, una postura púdica, tapándose con las manos el pecho y el pubis. Era la diosa protectora de la casa Iulia y fue muy honorificada por Julio César, quien la tenía como tema grabado en su sello⁽³⁶⁾.

Dionisos-Baco con su corte de Silenos, sátiros y ménades, fue también muy popular durante el imperio, y los ciclos Dionisiaco y Afrodisiaco a veces se mezclaban⁽³⁷⁾. Al dios lo encontramos en una pasta vítrea (n.º 72) conduciendo un carro tirado por panteras o leopardos que, como animales de tiro, en el arte romano siempre van acompañando a esta divinidad o personajes relacionados con ella⁽³⁸⁾. Una máscara de Baco figura en la gema n.º 139.

Baco era el dios del vino y representaba la fertilidad. En el entalle n.º 143 se representa una figura que nosotros hemos identificado con Methe, que más que una divinidad es la representación alegórica de la embriaguez. Su figura era usada para prevenir las borracheras.

El mayor número de entalles representan a personajes del thiasos báquico: sátiros, Silenos, ménades y Pan. Los sátiros (n.º 128-138) son generalmente representados en las gemas desnudos, jóvenes, caminando o saltando de puntillas, en actitudes propias de la danza. Suelen llevar el lagobolon (n.º 128, 132, 133, 134, 136, 137), otros llevan un racimo de uvas o dos peces (n.º 128, 129, 133), o una bandeja de frutas (n.º 132). Ellos formaban parte de la vida rural e idílica, y se les representa tocando la doble flauta (n.º 136) o la siringa (n.º 137). En la n.º 138 se ve un sátiro sentado tocando la flauta, como en una escena campestre, con una herma ictifálica tras él. A veces camina o juega con un perro a su lado (n.º 131), escena que podrá relacionarse con una cacería y que nos da la misma idea del Bonus Eventus, como portador de cosas buenas⁽³⁹⁾, llevando una bandeja de frutas (n.º 132), peces (n.º 128-129) o uvas (n.º 133).

En estas escenas báquicas hay algunos instrumentos musicales característicos, como la tibia, que era el instrumento rústico por excelencia, representada generalmente doble y tocada por los sátiros (n.º 135, 136, 138); la siringa o flauta de Pan (n.º 137) y el pandero (n.º 140)⁽⁴⁰⁾.

Las ménades o bacantes danzantes adoptan la misma actitud que los sátiros y se les suele representar en estado de éxtasis (n.º 140-141), con la cabeza echada hacia atrás en una pose característica de los relieves neoáticos⁽⁴¹⁾, y son motivos de tradición helenística, divulgados en

(34) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire s.v.* «Roma», p. 877.

(35) Henig, *British Sites* p. 51.

(36) Dio Cassio XLIII, 43.

(37) G.M. Richter, *Romans* p. 26.

(38) Toynbee, *Animals* p. 84.

(39) Henig, *British Sites* p. 73.

(40) Idem., p. 73.

(41) Sobre este tema, W. de Haan-M. Maaskant, «Manaden auf Gemmen», *Forschungen Staatliche Museen zu Berlin*

época de Augusto. Suelen llevar el tirso (n.º 140-142), algunas visten una túnica transparente que les ciñe el cuerpo (n.º 140-141) y otras el nebris (n.º 142).

El dios Pan es a veces confundido con un sátiro; nosotros hemos preferido más ampliamente este último término y no adjudicarle a Pan algunas representaciones que resultaban dudosas (n.º 132-136). En algunas ocasiones es considerado como una figura secundaria en el thiasos, pero es realmente muy importante en el mismo; es el dios grande y universal, como el nombre Pan sugiere⁽⁴²⁾. Su postura y atributos, el lagobolón, la siringa, el racimo de uvas, recuerdan a los sátiros. El era pastor, y su figura hace alusión a la potencia sexual en la naturaleza, representada también por la cabra.

Las escenas báquicas son las que más veces están representadas en los entalles; ello nos lleva a pensar que el tema tenía muchos adeptos, cosa que no ha de extrañarnos, ya que el espíritu que emana de las bacanales y fiestas dionisiacas concuerda con la forma de ver la vida y la actitud festiva de las gentes del Sur.

En una cornalina se representa a Némesis (n.º 70) y, aunque falta la mitad inferior del entalle, se le reconoce por el gesto de llevarse la mano al pecho y estirarse el chitón. Se trata de una divinidad esencialmente griega, que pudo ser el concepto sustantivo del verbo *νεμειν* (*ne-mein*), que significa adjudicar, repartir, distribuir; es la justicia que no sólo castiga sino que también premia, que distribuye bienes y desgracias⁽⁴³⁾. En época romana fue muy solicitada por las personas, a las que la incultura, la debilidad de carácter o la impotencia convierte en víctimas de las más bajas pasiones. También era invocada por los enamorados, los amores desdenados eran motivos para que aquellos acudieran a Némesis en busca de venganza⁽⁴⁴⁾, y de esta forma pasó luego al Renacimiento, como diosa de la venganza, primando el carácter negativo, como muestran sus representaciones.

Su culto era esencialmente popular y plebeyo, y era venerada sobre todo por los esclavos y los libertos⁽⁴⁵⁾, siendo probablemente uno de estos el dueño de este entalle.

Como ya hemos dicho anteriormente el gesto con que se le representa, tirando del chitón hacia fuera a la altura del pecho, y con alas son características de su iconografía⁽⁴⁶⁾, así como la rama de manzano. Suponemos que en la parte inferior de la piedra, que es la que falta, estaría grabado otro de sus atributos, la rueda de la Fortuna o un grifo.

Diosas panteísticas que combinan los atributos de varias divinidades están representadas en los entalles n.º 66-69, en los que siempre están presente los atributos de Fortuna y, la mayoría de las veces, Ceres. El sincretismo entre varias divinidades es tema frecuente en la glíptica

n.º 14, 1972 p. 164 ss; F. Hauser, *Die Neuettischen Reliefs*; W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuettischen Reliefs*, Cfr. Sena Chiesa, *Luni* p. 63-64. También J. M. Luzón, «Die neuettischen Rund-Aren von Itálica», *MM* 19, 1978.

(42) Henig, *British Sites* p. 74.

(43) A. García y Bellido, «Némesis y su culto en España», *BRAH* t. CXLVII, 1960 p. 120.

(44) *Idem.*, p. 122.

(45) A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine*, 1967 p. 82.

(46) Son varias las interpretaciones dadas a este gesto, Herter cree que es un gesto normal en otras divinidades femeninas (Pauly-Wissowa, *Realenciclopedia*, s.v. *Nemesis* p. 2338). Otros creen que es por pudor; Cook lo ve como un gesto nupcial y lo compara con el de Hera al descubrirse el velo (Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. *Nemesis*, p. 52-57). Cfr. R. Casals, «La iconografía de Nemesis en la glíptica romana», *La religión romana en Hispania*, 1981 p. 114. Ver también Pannutti, *Nápoles* p. 61.

durante el Imperio y las piezas estudiadas lo corroboran, reuniendo en una misma figura atributos de varias. Además de los de Fortuna y Ceres están presente los de Victoria y Minerva (n.º 66-68). En los casos en que se combinan Fortuna y Victoria el simbolismo es claro, Fortuna era una de las principales divinidades estatales de Roma, y su asociación con Victoria debía ser por tanto muy favorable⁽⁴⁷⁾.

Los entalles en los que la figura es Nike-Victoria la muestran en su forma más característica, de pie con un palma (n.º 73-74), con una corona en la otra mano (n.º 73), y conduciendo un carro (n.º 76). En la n.º 75 la representación es menos usual, con un altar delante y sujetando una pátera y una cornucopia. Era muy invocada en los contextos militares⁽⁴⁸⁾ aunque no es el caso de estos entalles.

La Victoria con palma y corona deriva de un tipo helenístico muy difundido en monedas y gemas⁽⁴⁹⁾, y simboliza la victoria en cualquier aspecto de la vida, por lo que su presencia se da en todos los ambientes, militares, funerarios y deportivos.

La figura del héroe divinizado Heracles-Hércules es de las que más abundan, representado de pie, desnudo, con la clava y la piel de león, sus atributos principales (n.º 83, 84, 86). En la gema n.º 85 lleva una vasija en la mano.

Es difícil separar al héroe del dios, y así sería también en la antigüedad, pues era muy venerado como divinidad. Esta ambigüedad del héroe-dios se la aplicaron para sí algunos emperadores como Trajano, Adriano y Commodo, que se hizo representar con los atributos de Hércules⁽⁵⁰⁾.

Hércules es originariamente fenicio, su nombre primitivo Melkart, numen tirio venerado entre los colonos fenicios llegados a la Península a fines del segundo milenio a.C., y que en Cádiz tenía su más antiguo santuario en Occidente junto con el de Lixus⁽⁵¹⁾. Los griegos lo asimilaron bajo la denominación de Heracles y los romanos le llamaron Hércules, perviviendo su culto hasta el Bajo Imperio.

Se da la circunstancia que de los entalles con la efígie de Hércules sólo uno, precisamente el de iconografía menos usual, procede de Cádiz (n.º 87), habiendo sido hallados los demás en Itálica (n.º 83, 86), Ilurco (Málaga) n.º 85), y en otro lugar de la provincia de Sevilla que nos es desconocido (n.º 84), que por su procedencia podría ser también Itálica. Esta ciudad, tan cercana a Gades, estaría muy influida por el ambiente de la ciudad del Estrecho, entonces el emporio más floreciente del lado occidental del imperio.

Dos emperadores nacidos en Itálica, Trajano y Adriano, acuñaron monedas con la efígie de Hércules y le prodigaron una gran veneración. Trajano introdujo su culto en Roma, vivificándolo con el espíritu del Hércules gaditano⁽⁵²⁾. La familia de Trajano estaba en estrecha relación con Gades, donde había nacido Domitia Paulina, esposa de un sobrino del emperador⁽⁵³⁾.

(47) Henig, *British Sites* p. 76.

(48) *Idem.*, p. 43, 46.

(49) Pannutti, *Nápoles* p. 63.

(50) Henig, *British Sites* p. 72; A. García y Bellido, «Hércules Gaditanus», *A. Esp. A XXXVI*, 1963, p. 138-139.

(51) *Idem.*, p. 138.

(52) *Idem.*, p. 139.

(53) *Idem.*, p. 141.

Nos extraña que en ningún entalle de los encontrados en Cádiz aparezca la figura de Hércules grabada en su forma más habitual, solo, desnudo, de pie y frontal, con la clava en una mano, la piel de león y, a veces, las manzanas del jardín de las Hespérides, figura que cree García y Bellido reproducía la imagen de culto alzada en algún lugar del santuario gaditano, no en la zona más antigua, donde no había imagen de culto, sino en otra de las añadidas en épocas helénistico-romana⁽⁵⁴⁾. Sin embargo, la citada iconografía sí se corresponde con la que aparece en las gemas italicenses, tal vez por su cercanía y relación con Gades, como hemos dicho anteriormente. Dicho tipo deriva de una escultura griega del s.V, posiblemente de Mirón⁽⁵⁵⁾.

Hércules era muy popular en el ejército romano⁽⁵⁶⁾, por lo que no sería raro que estos entalles perteneciesen a soldados.

Una cornalina montada en un anillo de oro, procedente de una tumba de la necrópolis de Cádiz, representa a Hércules sujetando a un Sileno tambaleante, seguramente por efecto del vino, ambos junto a un árbol. Se trata de un modelo iconográfico que se da en los relieves neoáticos, y muy escasamente en glíptica⁽⁵⁷⁾.

Son muy numerosos los entalles que llevan grabada la figura de un Bonus Eventus que era para los romanos, pueblo agrícola, un dios de los campos que velaba por las buenas cosechas, al que invocan y dan gracias en todas las circunstancias de la vida⁽⁵⁸⁾. Es el agathodaimon, un genio o dios bueno, relacionado con todas las cosas buenas⁽⁵⁹⁾.

Se le representa principalmente de dos formas. Siempre como un hombre joven, de pie, en posición frontal, desnudo o con un manto colgando por la espalda, que sujeta con una mano una pátera y con la otra un espiga de trigo (n.º 104-107)⁽⁶⁰⁾, aunque a veces varía alguno de estos elementos, la pátera es sustituida por un racimo de uvas (n.º 108), una cornucopia (n.º 109) o un *pedum* del que cuelgan algunos frutos o animales (n.º 110). La otra forma de representarlo es de pie, de perfil, con una pierna doblada en actitud de caminar, y con una clámide que le cae desde los hombros por la espalda; lleva una fuente con frutos en una mano y espigas de trigo en la otra (n.º 111-112). Esta representación está inspirada en las estatuas de Triptolemos, semidios griego relacionado con la agricultura, hechas por Euphranor y Praxiteles, y de las que nos cuenta Plinio que estaban en Roma (*NH*, XXXVII, 77 y XXXVI, 22)⁽⁶¹⁾.

A veces esta misma figura va acompañada por un perro (n.º 114-116) y vestida con una túnica corta (n.º 115-116), como un cazador. Esta transfiguración del Bonus Eventus puede estar inspirada por el tipo de *Diana Venatrix*, basada en la estatua de Kephisodotos el joven⁽⁶²⁾. Esta figura de cazador puede referirse a Silvano-Cocidio, dios y patrón de la caza junto con Diana. En

(54) Idem.

(55) Henig, *British Sites* p. 72 y 239, n.º 249.

(56) Idem., p. 72.

(57) W. Fuchs, «Die Vorbilder der neuettischen Reliefs», *Jahrb. d. Dt. Arch. Erg.*, 1959, lám. 24, cit. por Krug, *Germania* 53 p. 122.

(58) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Bonus Eventus, p. 737.

(59) Idem., s.v. Agathodaemon; E.A.A., s.v. Agathodaimon; Pauly-Wissowa, *Realenciclopädie* s.v. Agathodaimon.

(60) G. Horster, *Statuen auf Gemmen*, 1970 p. 63 ss., lám. XIII, 1-2.

(61) Sena Chiesa, *Luni* p. 88-89; Henig, «Roman Gemstones: Figuretype and Adaption», *B.A.R.* 41, 1977 p. 341.

(62) Henig, *Op. Cit.* p. 342.

su forma clásica, que es vestido con una túnica corta y sujetando una rama y una *falx*, lo encontramos representados en el entalle n.º 117.

En Hispania el culto a Silvano-Cocidio tuvo su mayor auge durante el gobierno de Adriano, a lo largo del s. II d.C. el incremento de su culto podría estar relacionado con la política religiosa de este emperador, quien favoreció las divinidades agrícolas y campesinas para inculcar a la población rural la necesidad de incrementar la producción agraria⁽⁶³⁾.

La localización de inscripciones dedicadas a Silvano permite afirmar que su culto se dio en muchas ciudades o núcleos romanizados, entre ellos Itálica, de donde proceden dos de las piezas que lo representan (n.º 114-115).

Su culto fue practicado preferentemente por los libertos y por los esclavos. Ambos grupos eran profundos devotos del dios desde muy antiguo, como refleja el comentario de Catón de la ofrenda de Marte y Silvano: *Eam rem divinam vel surcus vel liber licebit faciat* (Catón, *De agr.* 83)⁽⁶⁴⁾. Otro comentario de Catón nos indica que su culto estuvo siempre cerrado a las mujeres: *...mulier ed eam rem divinam ne adsit neve adeat*⁽⁶⁵⁾.

A través de la epigrafía encontrada se puede concluir que el Silvano conocido en la Península Ibérica fue predominantemente, aunque no con exclusividad, un dios protector de la *domus*, los jardines y los campos que la rodeaban, era un dios de actividades agrarias. Virgilio (*Aem.* VIII, 601) lo menciona como *arvorum pecorisque deus*, y Servio (*ad Gerg.* I, 20) como dios de las plantaciones: *quidam Silvanum primun instituisse plantationes dicunt*. Pudo acabar asimilándose a *Terminus* como dice Horacio (*Epod.* II, 22): *et te, pater Silvane, tutor finium*, o que recibiese ofrendas junto a *Tellus* (*Epod.* II, 1, 143)⁽⁶⁶⁾.

LA MITOLOGIA

De la misma manera que hemos visto como a través de los entalles con iconografía religiosa se conoce mejor la religión de quienes los usaban, a través de los temas mitológicos podemos conocer algo más de sus creencias y mitos.

En el entalle n.º 80 se representa a Ganimedes, símbolo de las relaciones entre el dios (el águila) y el hombre, y de la salvación humana⁽⁶⁷⁾. Ganimedes y el águila significan también la inmortalidad⁽⁶⁸⁾ y el rapto del alma en el momento de la muerte⁽⁶⁹⁾.

Leda es el tema del n.º 77, sentada, con las alas del cisne asomando tras ella, tipo que está conectado con la misma idea de apoteosis presente en las gemas de Ganimedes⁽⁷⁰⁾.

(63) Con esto no está de acuerdo S. Montero Herrero, «Los libertos y su culto a Silvano en Hispania», *AEspA* 58, p. 101. Ver también M. Pastor Muñoz, «El culto al dios Silvano en Hispania, ¿innovación o sincretismo?» en *Paganismo y Cristianismo en el Occidente romano, Memorias de Historia Antigua V*, Oviedo, 1983 p. 103-114.

(64) S. Montero, *Op. Cit.* p. 100.

(65) *Idem.* p. 103.

(66) *Idem.*

(67) Henig, *British Sites* p. 80.

(68) *Idem.*, p. 20.

(69) Richter, *Romans* p. 5.

(70) Henig, *British Sites* p. 80.

Hay algunas figuras menores, personificaciones de atributos o virtudes, como el *Genius* de la n.º 78, que lleva una cornucopia y una pátera, pudiendo tratarse del *Genius Augusti* o el *Genius Populi Romani*, que tantas veces aparece representado en las monedas. Un nicolo procedente de Cástulo representa a una Musa sentada contemplando una máscara que sujeta con las manos (n.º 79); tal vez se trate de Thalia o Melpomene. Estas figuras de Musas están basadas en prototipos helenísticos⁽⁷¹⁾.

Las escenas heroicas y representaciones de héroes eran temas muy usados como sellos entre el ejército romano⁽⁷²⁾. Pertenecen a la mitología griega, y ello nos da idea de la gran popularidad que tenían los héroes griegos entre los romanos. Eran muy populares los relacionados con la Guerra de Troya, entre los que Diomedes era uno de los favoritos (n.º 88-89). En la cornalina n.º 88 está representado el héroe con la figura del Paladio en la mano, que alude a la leyenda del robo del mismo del santuario de Atenea en Troya, sin el cual, como había sido predicho no sería tomada la ciudad⁽⁷³⁾. Hay, al menos, cinco representaciones de este hecho, firmadas por diferentes artistas grabadores, Gnaios, Dioskourides, Polykleitos, Solon y Felix, todas ellas muy parecidas⁽⁷⁴⁾. En el citado entalle aparece también Ulises avanzando con el escudo en la mano, probablemente con la intención de matar al guardián, mientras Diomedes ha cogido el Paladio y se dispone a escapar con él. Está engarzado en un anillo de oro que probablemente debió pertenecer a un personaje del ejército.

También debió pertenecer a un militar la gema n.º 90 que representa a Teseo, y la 91 a Aquiles. En ningún caso podemos basarnos en los hallazgos, ya que cuatro piezas que hemos recogido con temas de héroes, pertenecen a colecciones particulares y no sabemos su procedencia, por lo que nuestra suposición acerca de sus dueños está solo basada en la temática.

Teseo fue un tipo muy popular en la glíptica romana imperial, y Beazley sugiere que la razón de ello es que simboliza el comienzo de la carrera militar de un joven romano⁽⁷⁵⁾.

Aquiles era más popular como tipo del héroe ideal. El entalle n.º 91 lo muestra inclinándose hacia adelante poniéndose la sandalia o *knemis*. Posiblemente esta figura deriva de una estatua que había en Gymnasia de Hermes⁽⁷⁶⁾ o de Aquiles⁽⁷⁷⁾, aunque Furtwängler cree que el tipo es de Policletos⁽⁷⁸⁾. D. M. Robinson opina que esta representación deriva de una estatua de Hermes de Lisipo⁽⁷⁹⁾, sin embargo, Horster rechaza la idea de que este motivo tenga un origen estatuario, concretamente el Hermes Landsdown que se ata la sandalia, y cree que responde a un tipo corriente de soldado⁽⁸⁰⁾.

(71) Idem., p. 77.

(72) Henig, *British Sites* p. 78; «The Veneration of Heroes in the Roman Army», *Britannia* I 1970 p. 249-265. cit. por Henig, *British Sites* p. 86, n. 76.

(73) Richter, *Romans* p. 56.

(74) Richter, «The Subjects on Roman Engraved Gems. Their Derivation, Style and Meaning», *RA*, 1968, 2, p. 283.

(75) Henig, *British Sites* p. 79.

(76) Idem., p. 79.

(77) Plinio, *NH* XXXIV, 18. cit. por Henig, *British Sites* p. 79, n. 81.

(78) A. Furtwängler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, 1895. cit. por Henig, *British Sites* p. 79, n. 81.

(79) Horster, *Statuen* p. 30-31.

(80) Idem., p. 29-32, lám. VII.

LA VIDA COTIDIANA

El simbolismo

Los temas que aparecen en las gemas del período romano dan una idea bastante amplia de cómo se desarrollaban algunos aspectos de la vida cotidiana. Se encuentran escenas de la vida diaria como pescadores, cazadores, niños o amorcillos jugando, guerreros, atletas, escenas pastoriles y de sacrificio, animales, incluyendo los fantásticos, objetos, símbolos y retratos que inducen a preguntarnos si estas escenas tenían un significado especial, es decir, si eran elegidos por sus dueños por una causa concreta. Así, por ejemplo, Sila usaba un sello con la figura de Yugurta, que le había regalado Bocchus (Plinio, *NH* XXXVII, 4). En el sarcófago de Scipio Barbatus fue encontrado un anillo con una gema grabada con una Victoria sujetando una palma. El sello de Pompeyo llevaba un león con una espada (Plutarco, *Pompey* LXXX, 5) o tres trofeos (Dio Cassius, XLII, 18), este último tema fue también usado por Sila⁽⁸¹⁾. Julio César tenía en su sello a la *Venus Genetrix*, ancestrala de la casa Iulia, ya que él se creía descendiente de la diosa a través de Eneas (Dio Cassius, XLIII, 43). Augusto usó primero una esfinge, luego un retrato de Alejandro y finalmente su propio retrato (Plinio, *NH* XXXVII, 4, 10; Suetonio *Augustus* L; Dio Cassius LI, 3, 4 ss) que fue adoptado como sello imperial por la mayoría de sus sucesores⁽⁸²⁾.

Plinio el joven escribe a Trajano diciendo que le envía una pepita de oro sellada con su sello, que lleva como emblema una cuádriga (*Ep.* X, 74; Josefo, *Antiq.* XII, 227; Plauto, *Pseudolus* IV, 2, 40)⁽⁸³⁾. La rana que usaba Mecenas causaba terror entre la población porque era el sello que veían aparecer en los decretos que exigían el pago de los impuestos (Plinio *NH* XXXVII, 4)⁽⁸⁴⁾.

El emperador Galba eligió como emblema un sello familiar ancestral, con un perro en la proa de un barco (Dio Cassius LI, 3), que significaba vigilancia, pues él era un hombre muy disciplinado⁽⁸⁵⁾. Adriano usaba su propio retrato (Aelius Spartianus, *Vita Hadriani*, 26), y Commodo un retrato de su esposa Marcia representada como un amazona (Aelius Lampridius, *Commodus Antoninus*, 115)⁽⁸⁶⁾.

Había sellos oficiales y sellos individuales; no solo era usado el sello con el retrato de Augusto por los emperadores posteriores como sello imperial de Roma, sino que, según Plinio (*NH* XXXIII, 12), era usado un sello con la cabeza de Claudio para lograr la admisión a la presencia imperial. La tribu más occidental de los Locrianos, la de los otolianos, usó el tema de la estrella de Occidente (Estrabón, 416), así como los seleucidas de Siria usaron el ancla, símbolo de seguridad, como emblema (Appiano, *Syr.* 56; Justin XV, 4; Clemens Alex., *Paedag.* III, 15, 2; Ausonio, *Carm.* II, 287)⁽⁸⁷⁾.

No hay duda que un tema grabado en una gema debía tener una especial importancia para

(81) Richter, *Romans* p. 4.

(82) Idem.; Henig *British Sites* p. 19.

(83) Idem., p. 18.

(84) Richter, *Romans* p. 4.

(85) Idem.; Henig, *British Sites* p. 19-20.

(86) Richter, *Romans* p. 4.

(87) Idem.

su dueño. Pero no siempre tendrían un simbolismo profundo, como en el caso de los temas religiosos, sino que se trataría de escenas elegidas simplemente por gusto o moda.

Los temas de la vida cotidiana no relacionados con la religión son más vanales; están relacionados con el tipo de trabajo o actividad que desarrollen sus dueños. Así, representan retratos de ellos mismos o sus familiares, animales de compañía... El simbolismo, sin duda, también existía, como lo demuestran los objetos y animales simbólicos que, sólo o en combinación, tenían un significado concreto.

Uso y utilidad de los entalles

En un sentido amplio, todas las gemas antiguas son documentos históricos contemporáneos que arrojan luz sobre el gusto artístico, las creencias y costumbres de las gentes que las poseían. En primer lugar, la existencia de estas gemas ya nos lleva a indagar sobre el uso que se hacía de ellas. La tradición griega tuvo una gran importancia en la glíptica romana, los diversos usos que se hacían de las gemas fueron transmitidos de los griegos a los romanos. Plinio encuentra dificultades al dar una fecha a la introducción de la costumbre del sello en la sociedad romana, pero parece que fue a fines del s.IV a.C.⁽⁸⁸⁾. Son significativas las palabras de Plinio el viejo cuando dice «pienso lo que fue la vida en tiempos de los viejos y cuanta inocencia existía cuando nada estaba sellado, mientras que en nuestros días incluso los artículos de comida y de bebida tienen que ser protegidos contra los ladrones por medio de un anillo»⁽⁸⁹⁾. En cuanto al uso como sello en paquetes, cartas, contratos y demás, se daban casos de falsificaciones; para impedirlo a veces el remitente comunicaba con antelación cual era el emblema que iba a usar como sello⁽⁹⁰⁾ o se usaban cajas de sellos. Cuando el uso del entalle es como sello, en el tema no se suele emplear más de dos figuras y se omite toda la decoración que no sea esencial, tales como bordes, molduras... La elección del tipo era incumbencia del individuo que podía, sin embargo, estar influido por un gran número de factores incidentales.

También las gemas podían ser usadas como amuletos, y esto no debe extrañarnos, ya que lo mágico estaba totalmente inserto en la vida diaria, de tal forma que tener un amuleto no era un lujo sino algo que poseían casi todas las personas. Las gemas-amuletos que están grabadas por ambas caras (n.º 198-200), no siempre con la intención de ser usadas como sellos, son de influencia greco-oriental, y las que han sido halladas en provincias occidentales probablemente son importaciones⁽⁹¹⁾.

A veces las piedras eran utilizadas por sus propiedades terapéuticas o medicinales (Plinio, *NH* XXXVII), pero al ir grabadas con un tema su significado debía ser distinto. Se usaban como adorno personal, y, a veces, el grado de ostentación que de ellas hacían sus dueños llevaba a estos a situaciones ridículas⁽⁹²⁾.

(88) Henig, *British Sites* p. 17.

(89) *Idem.*, p. 17-18.

(90) Plinio el joven escribió a Trajano diciendo que le enviaba una pepita de oro sellada con su sello, que lleva como emblema una cuádriga; Henig, *British Sites* p. 18.

(91) *Idem.*, p. 20.

(92) Ver R. Casal, «Uso y significado de las gemas en el mundo romano», *Gallaecia* 7/8, 1985 p. 150.

También eran engarzadas en los vasos y objetos como escudos, cascos, fibulas, cofres, estatuas, instrumentos musicales, mobiliario y demás, por lo que no hay que pensar siempre que un entalle o gema procede únicamente de un anillo⁽⁹³⁾.

Todos los entalles son reflejo de las actividades o actitudes de sus dueños, por lo tanto tienen relación con la vida cotidiana. Methe sería un sello apropiado para un «bon-vivant», Silvano para un cazador y Ceres para un granjero⁽⁹⁴⁾.

Así pues, el análisis de los temas grabados en las gemas de nuestro catálogo pueden aportarnos datos relativos a la vida diaria en el sur peninsular en época romana.

Los animales

Los entalles más numerosos son los que llevan grabado animales como emblema. Estos son representados en glíptica con bastante frecuencia, bien por tratarse de animales domésticos compañeros del dueño de las gemas o bien por tener connotaciones simbólicas o valor apotropaico. También podría ser por su importancia económica como animal proveedor de materias primas, o su papel en los juegos atléticos y deportivos. Un animal podría asociarse a ciertas actividades o cualidades y usarse como alusión a las mismas, por ejemplo el león respecto a la fuerza o la rapidez, y relacionado con la caza.

Las gemas que hemos recopilado nos muestran un amplio repertorio animalístico, el mismo que aparece con mayor frecuencia en la glíptica de otros lugares. Muchos de los animales representados tienen un significado práctico y económico para el hombre, precisamente los que más abundan en las gemas de Andalucía, el perro (n.º 164-166), la cabra (n.º 169-171), la liebre (n.º 167-168). Aparte de los animales domésticos hay animales comestibles como los peces y crustáceos (n.º 172), muy abundantes en glíptica. Los animales domésticos recuerdan la tranquilidad de la vida del campo, que es uno de los ideales romanos. Los entalles que representan cabras pertenecen a la tradición artística de los paisajes de las pinturas murales romano-campanas. Estas escenas tuvieron una especial relevancia en el arte y la literatura de periodos concretos, como los reinados de Augusto y Vespasiano⁽⁹⁵⁾.

Muchos animales son símbolos: el gallo (n.º 156-157), el león (n.º 161), la mariposa (n.º 174), el delfín (n.º 178-179), el escorpión (n.º 180-181). O atributos de divinidades: el águila de Júpiter (n.º 37-39), las panteras de Baco (n.º 72), el gallo de Mercurio (n.º 156-157), el perro o el ciervo de Diana (n.º 63-65).

Aunque algunas representaciones de animales pueden ser explicadas de forma realista, la mayoría parece tener un significado simbólico. Así, un animal comiéndose una serpiente o culebra (n.º 162, 166) es un símbolo de la destrucción de las fuerzas del mal⁽⁹⁶⁾.

El gallo (n.º 156-157) estaba consagrado a Mercurio; Plinio dice que los gallos eran *nostris vigilis nocturnis quos excitandis in opera mortalibus rumpendoque somno natura geniat*, y

(93) Idem., p. 151.

(94) Henig, *British Sites*.

(95) Henig, *British Sites* p. 120-121.

(96) Idem., p. 121.

por tanto animales afortunados (NH X, 46 ss)⁽⁹⁷⁾. El gallo era un ave de buen augurio, «tan agradable a los dioses que son las víctimas más costosas» (Plinio, NH X, 49)⁽⁹⁸⁾.

Era un símbolo propiciatorio, y las gemas que lo llevan grabado están relacionadas con la idea de prosperidad⁽⁹⁹⁾. También tiene un simbolismo ctónico; en las tumbas se colocaban figuras de gallos, consagrado a Mercurio, como conductor de las almas⁽¹⁰⁰⁾. Además de su valor simbólico la cría de gallos como animal doméstico, igual que las gallinas, era practicada ya en las ciudades de la Grecia clásica. En Italia las peleas de gallo fueron consideradas deporte desde el s. II a.C. Dice Lucilio que «el gallo ganador se pavonea orgullosamente y va erguido, de puntillas»⁽¹⁰¹⁾. En tiempos de Columela había entrenadores de gallos profesionales (*lanistas*), que perderían todo el dinero invertido si el otro gallo ganaba la pelea⁽¹⁰²⁾.

El caballo está representado en los entalles n.º 158-159. Era el producto más apreciado de la ganadería hispánica, fuerte, resistente, apropiado tanto para el uso del ejército romano como para las carreras circenses. España era uno de los principales proveedores de caballos de carreras, y los caballos españoles son mencionados varias veces por el senador Sinmaco como los más buscados⁽¹⁰³⁾.

En el año 400 Sinmaco pidió desde Roma a su amigo ganadero andaluz Eufasio los caballos con que festejar en el circo de Roma la pretura de su hijo⁽¹⁰⁴⁾. Esto nos da una idea de lo apreciados que eran estos caballos de la Bética, como siguen siéndolo en la actualidad.

Las carreras de caballos siempre fueron una atracción para las clases superiores, quienes podían permitirse cuidar puras sangres. Probablemente había circos hechos de madera y turba en las ciudades más grandes y, tal vez, hasta aurigas profesionales. Los jóvenes aristócratas (*inventus*) tenían sus propios juegos equestres que incluían carreras de carros⁽¹⁰⁵⁾. La gema n.º 158 representa un caballo de pié, con una palma y un pedestal, que seguramente aluden a la victoria conseguida en una carrera⁽¹⁰⁶⁾. Por otra parte las carreras de caballos podrían tener un significado apotropaico, como antídoto contra la *defixio* de un enemigo⁽¹⁰⁷⁾.

Un camafeo engarzado en un anillo de oro (n.º 161), tiene representado un león caminando. El león podría hacer referencia al signo zodiacal o ser símbolo de la fuerza, en cuyo caso el dueño del anillo desearía esa fuerza para él. Los leones eran exhibidos en espectáculos públicos

(97) Idem., p. 122.

(98) Idem., p. 103.

(99) Idem., p. 106.

(100) Idem., p. 110.

(101) *Gallinaceus cum victor se gallus honeste / altius in digitos primoresque erigit ungues*, Lucilius, ed. F. Marx I, 1904. cit. por Toynbee, *Animals* p. 256.

(102) Columela, *De Re Rustica* VIII, 2, 5: *rixosarum avium lanistae, cuius plerumque totum patrimonium, pignus aleae, victor gallinaceus pycetes abstulit*; Varron, *De Re Rustica* III, 9, 5, habla de gallos que eran buenos peleadores *in certamine pugnaces*. Cit. por Toynbee, *Animals* p. 256.

(103) Toynbee, *Animals* p. 180; *Epigramas* VII, 7, 10; XII, 36, 12.

(104) J. Mangas, «Hispania romana», *Historia de España* 2, Historia 16, p. 106.

(105) H. N. Gardiner, *Athletic of the Ancient World*, Oxford 1930 p. 124-127; Toynbee, *Art in Roman Britain*, p. 159-160, lam. LXXXVIII n.º 86. cit. por Henig, *British Sites* p. 118.

(106) Sobre las carreras de caballos en el mundo romano ver Toynbee, *Animals* p. 177-185.

(107) Henig, *British Sites* p. 20.

desde fines de la República y durante el Imperio. Hay noticias literarias del león como animal doméstico; Seneca habla de leones guardados *intra domum* (*De Ira* II, 31, 6); Epictetus habla de leones domesticados, enjaulados, a los que sus dueños alimentaban con sus propias manos. Por Juvenal sabemos que cierto personaje llamado Numitor trajo un león domesticado que consumía gran cantidad de carne (VII, 75-77). Caracalla tenía un gran número de leones, uno de ellos llamado Scimitar comía y dormía con él. Heliogábalo domesticaba leones para que hicieran su aparición en fiestas causando la alarma de los invitados, quienes desconocían que los animales estaban desarmados (*exarmati*), con las uñas y dientes quitados⁽¹⁰⁸⁾. Pero aunque se conozcan casos de domesticación los leones eran usados sobre todo para *venationes* y espectáculos públicos.

El pavo real procede de la India. A fines de la República y comienzos del Imperio romano eran guardados y alimentados en grupos numerosos por dos motivos: el placer de poseerlos y el provecho económico que podía obtenerse (Varro, *De re rustica* III, 6). Eran alimentados con cebada y recogidos en unas casas o guaridas (*tecta*), con corrales separados para que no entrasen serpientes u otros animales perjudiciales. Con una serpiente a los pies aparece representado el pavo real del entalle n.º 176a. Columela cuenta que el cuidado de estos animales era más un hobby de señores que una ocupación de campesinos, y hace hincapié en el placer que proporcionaba su belleza (*De re rustica* VIII, 2). En el aspecto mitológico y cultural el pavo real era sacrificado a Hera-Juno. Ovidio cuenta la historia de como Juno conquistó los cientos de ojos de Argus y los colocó, como brillantes joyas, en la cola de su pájaro; habla del «pájaro de Juno que lleva estrellas en su cola»⁽¹⁰⁹⁾. Varrón habla de pavos reales existentes en el bosque de Juno, en la isla de Samos (*De re rustica* III, 6). Monedas griegas de Samos de comienzos del Imperio llevan una cabeza de Hera en el anverso y un pavo real en el reverso. La estatua frontal de culto de Hera, flanqueada por dos pavos reales, aparece en el reverso de monedas samias acuñadas por Iulia Mamaea, madre de Alejandro Severo⁽¹¹⁰⁾.

Pausanias vio en el Heraion de Samos la imagen de un pavo real hecha de oro y piedras preciosas, que había sido dedicada por Adriano (II, 17, 6).

En monedas romanas imperiales el pavo real acompaña en numerosas ocasiones a la figura de Juno. Igual que los emperadores se apropiaban del águila de Júpiter cuando se asimilaban a este dios, el pavo real de Juno era el distintivo de las emperatrices y otras damas de la Casa Imperial⁽¹¹¹⁾.

De igual modo que Lucina, Juno era la diosa de los nacimientos, y como tal era mandada representar en medallones de damas romanas preocupadas por su fertilidad o su imagen maternal.

La cola del pavo real desplegada, circular como la bóveda celeste, y adornada de estrellas, hace de este animal un símbolo del cielo al que asciende el difunto y, por tanto, símbolo de la in-

(108) Toynbee, *Animals* p. 64.

(109) *Metamorfosis* I, 722, 723: *excipit hos (los ojos) volucrisque suae Saturnia pennis collocat et gemmis caudam stellantibus implet*; XV, 385: *lunonis volucrem, quae cauda sidera portat*. Ver Marcial, *Epigramas* III, 58, 13: *gemmei pavones*. cit. por Toynbee, *Animals* p. 251, n. 134.

(110) Toynbee, *Op. Cit.* p. 251.

(111) Idem.

mortalidad. Como tal aparecen representadas sus plumas en tumbas paganas como la de los Aelii, debajo de San Pedro de Roma, y la figura de bronce de un pavo real en el Mausoleo de Adriano, hoy en un jardín del Vaticano⁽¹¹²⁾.

Los perros en los entalles n.º 164-166 deben ser interpretados como animales particulares. Se les representa junto a sus dueños en monumentos funerarios y hay incluso estelas que los conmemoran a ellos mismos⁽¹¹³⁾. En el mundo romano los perros jugaban un papel muy importante, servían para la caza, para guardar las ovejas, guardar la casa y a veces eran usados como animales de tiro en carros y carretas⁽¹¹⁴⁾.

De todos los animales domesticados los perros son los mejor documentados a través de la literatura, la epigrafía y el arte. Como mejor amigo del hombre, cuyo afecto por su dueño sobrevive a la muerte de este, aparece frecuentemente en el arte funerario como símbolo de la fidelidad. No hay duda que el amor por los perros domesticados era una de las características más atractivas del antiguo carácter romano, lo que lo hace un animal muy representado⁽¹¹⁵⁾.

Las liebres son animales que están en relación con la caza. En la gema n.º 167 está representada corriendo y en la n.º 168 comiendo un racimo de uvas. El principal deporte romano llevado a cabo con liebres era la caza de las mismas en el campo. Virgilio escribe sobre las cacerías de liebres de largas orejas (*Geórgicas* I, 308), y Marcial hace alusión a la caza de ellas a caballo (*Epigramas* I, 49, 25).

Cuenta Varrón que si se ponen unas cuantas liebres de distinto sexo en un *leporium* (reserva o coto de liebres), este se llenará enseguida por lo prolíficos que son estos cuadrúpedos⁽¹¹⁶⁾. Por ello, además de aludir a la caza, la productiva liebre podría ser también símbolo de la fertilidad.

Otro animal que aparece con frecuencia en la glíptica es la cabra (n.º 169-171). Este animal era criado por su leche; el pastor ordeñaba por la mañana y vendía el ordeño por la tarde⁽¹¹⁷⁾. Cuando se poseían dos cabras y estas eran vendidas se reservaba siempre la más robusta para incorporarla al rebaño⁽¹¹⁸⁾. Estas criaturas no se daban en el contexto de los espectáculos, pues no eran suficientemente pintorescas, bravas o raras; se daban en las granjas, domesticadas con fines económicos. Su pelo y su piel eran usados para hacer ásperas ropas de campo, y su carne servía de comida, sobre todo si se trataba de cabritos. Su leche se bebía y se usaba para hacer queso. Virgilio cuenta que muchos dueños de cabras alejaban a los cabritos recién nacidos de sus madres, aunque no todo el tiempo, para aumentar el abastecimiento de leche para uso humano⁽¹¹⁹⁾. Una escena muy común representada en los entalles es precisamente un hombre ordeñando una cabra (n.º 150-151), tema muy popular en tiempos de Vespasiano⁽¹²⁰⁾.

(112) Idem., p. 252.

(113) Henig, *British Sites* p. 120.

(114) Toynbee, *Animals* p. 102-108.

(115) Idem., p. 109.

(116) *Tanta fecunditas huius quadrupidis*; Horacio, *Sátiras* II, 4, 44: *fecunda lepus*. cit. por Toynbee, *Animals* p. 200, n. 4.

(117) Virgilio, *Geórgicas* III, 402; Cfr. Daremberg-Saglio, *Dictionnaire s.v. rustica res*, p. 927.

(118) *Cetera mercantibus traduntur*, Columela VII, 6. cit. por Daremberg-Saglio, *Dictionnaire s.v. rustica res* p. 927.

(119) *Geórgicas* III, 398: *multi etiam excretos perhibent a matribus haedos* cit. por Toynbee, *Animals* p. 165.

(120) Henig, *British Sites* p. 121.

Otro tema animalístico muy frecuente en glíptica es el de los peces y crustáceos (n.º 172). La pesca como proveedora de comida para consumir en casa, o a gran escala para los mercados, era una de las más importantes actividades de los romanos. En el arte encontramos innumerables escenas de pesca llevadas a cabo por figuras humanas y mitológicas, sobre todo Cupido (n.º 120), y era usual tener piscinas artificiales como nuestros acuarios, sobre todo a fines de la República y comienzos del Imperio⁽¹²¹⁾.

Los pájaros domésticos eran muy populares entre las mujeres y los niños. De los dos entalles en que aparecen representados pájaros (n.º 175-176) uno de ellos es un papagayo (n.º 175), que era la especie favorita, muy apreciada por su poder de hablar y su divertido comportamiento cuando le dan a beber vino. Estaba asociado a Baco, por lo que en algún caso concreto puede ser símbolo del triunfo del dios en la India⁽¹²²⁾.

El delfín tiene un valor simbólico, va representado siempre con otro objeto que suele ser un tridente (n.º 178, 194) o una palma (n.º 179). Puede hacer referencia a Neptuno⁽¹²³⁾ o al mar, sobre todo en los casos en que se trata de un tridente el objeto que le acompaña.

A los romanos les impresionaba el hocico chato de este animal (*rostrum simum*) y Plinio cuenta que los mismos delfines lo sabían y les gustaba el nombre de chatos que les habían dado (NH IX, 7). Pero sobre todo les cautivaba la gran simpatía que tenían con el hombre⁽¹²⁴⁾.

Junto a su presencia en escenas marinas, los delfines están presentes con frecuencia en el arte funerario, como símbolo del viaje del alma a través del océano⁽¹²⁵⁾, y posiblemente tengan un significado escatológico⁽¹²⁶⁾. Dice Plinio que son los más rápidos de todos los animales, no sólo de las bestias marinas, y como símbolo de la rapidez figuran adornando la *spina* de los circos⁽¹²⁷⁾.

En resumen, encontramos en los entalles de nuestro catálogo animales domésticos, compañeros del hombre como el perro y los pájaros; relacionados con los deportes y espectáculos públicos como el gallo, el caballo y el león; relacionados con la caza como el perro y la liebre; de gran importancia en la vida económica y que sirven de alimento como la cabra y los peces; simbólicos como el delfín, el gallo y el escorpión. Todos profundamente vinculados de una y otra forma a la vida cotidiana del hombre romano.

Escenas bucólicas

Las escenas pastoriles como los cuidadores de cabras, pastores, etc., eran propios de la época flavia, momento en que la agricultura era un tema dominante, como se demuestra por las acuñaciones imperiales⁽¹²⁸⁾. Son escenas que se desarrollan en el campo, y para darnos esa idea

(121) Toynbee, *Animals* p. 209.

(122) Henig, *British Sites* p. 120.

(123) Idem., p. 106.

(124) Toynbee, *Animals* p. 206.

(125) Idem., p. 207.

(126) Henig, «Death and Maiden: Funerary Symbolism in Daily Life», *Roman Life and Art in Britain II*, p. 348.

(127) Toynbee, *Animals* p. 208.

(128) Henig, *British Sites* p. 33.

suele representarse siempre un árbol, como en el caso del pastor que está acompañado por un ciervo (n.º 152), o el hombre sacrificando un animal que pende de una rama (n.º 153); escenas de ordeño (n.º 150-151), que figuran en monedas de Vespasiano.

Las escenas de sacrificio en el campo (n.º 153) son un reflejo de la renovación religiosa defendida por la propaganda de Augusto⁽¹²⁹⁾, es decir, encierra un significado más profundo, en este caso de propaganda política imperial.

Los retratos

Un caso de propaganda imperial es el de los retratos del emperador o su familia. Entre las gemas andaluzas no hay ninguna que presente rasgos físicos claros y característicos de algún personaje concreto como para atribuirse como retrato. Son bustos y cabezas que representan rostros masculinos (n.º 92-96) o femeninos (n.º 97-103) de personas sin identificar.

El retrato fue siempre muy valorado por los romanos; el rostro de una persona es tema que aparece en todas las ramas del arte y, por supuesto, también en glíptica. Las gemas-retratos fueron mandadas grabar por los gobernantes y sus familiares a lo largo de toda la historia de Roma, y en menor grado por los ciudadanos de tipo medio. En este aspecto del retrato hay una gran similitud con los anversos de las monedas; los grabadores de cuños y sellos estaban muy relacionados entre sí, incluso a veces era el mismo el que hacía ambas cosas⁽¹³⁰⁾.

Los retratos de personajes griegos y romanos que vemos en los entalles del período romano, eran elegidos por individuos particulares para ser llevados en anillos y sellar documentos y propiedades. Ello presupone una cierta relación entre el dueño del sello y la persona retratada, tal vez un sentimiento de admiración. La mayoría de los retratos de personajes griegos no son de gobernantes y generales, sino de poetas y filósofos, cuyos escritos admiraban los romanos⁽¹³¹⁾. El retrato tenía una considerable importancia para ellos, quienes consideraban la cabeza como el asiento del *genius*⁽¹³²⁾. Se tenía un cuidado especial con la representación exacta de los rasgos del emperador en las monedas, donde la cabeza del gobernante tenía un gran valor propagandístico. A veces a los subordinados se les regalaba pequeños objetos transportables con el retrato imperial, como colgantes, *phalerae*, camafeos, anillos con entalles...⁽¹³³⁾.

Ninguna de las piezas presenta unos rasgos suficientemente claros como para ser identificados, la gema n.º 92 lleva una corona y la n.º 95 unas ínfulas, pero a la primera le falta la mitad inferior y la segunda tienen una técnica de grabación muy somera, por lo que no hemos podido identificarla; además estos distintivos no los caracterizan como emperadores.

Los demás son retratos de personajes sin rango alguno y los femeninos han podido ser situados, en algunos casos, cronológicamente por los peinados que llevan, que cambian según sean de damas de la casa imperial, y que en estos casos son muy sencillos.

(129) Henig, A. *Handbook...* p. 157.

(130) *Idem.*, p. 157.

(131) Richter, *Romans* p. 81-82.

(132) R. B. Onians, *The Origins of European Thought*, Cambridge, 1951 p. 129-153. cit. por Henig, *British Sites* p. 61, n. 1.

(133) Henig, *British Sites*, p. 61.

Una pasta vítrea que imita un camafeo (n.º 103) representa el rostro de una mujer negra, seguramente una esclava que no podía costearse un camafeo auténtico.

Una calcedonia montada en un anillito de oro (n.º 96) muestra en relieve el rostro mofletudo de un niño, con el cabello ensortijado, posiblemente retrato de su dueño.

En los retratos romanos los individuos son representados por sí mismos, con sus respectivas fisonomías. Este verismo debe estar influido por el retrato etrusco, que individualiza los rostros y sólo unos pocos muestran la tendencia idealizante de los griegos⁽¹³⁴⁾.

La guerra

La rutina diaria del guerrero no es generalmente un tema de gran interés para el grabador de gemas y hay pocas representaciones de armas, batallas... si lo comparamos con la abundancia de este tipo de escenas en el arte escultórico romano⁽¹³⁵⁾. En los entalles relacionados con el tema bélico (n.º 146-149) se muestra a un guerrero de pie armado con una lanza, que hemos visto con frecuencia en la glíptica greco-fenicia y griega. Pudiera tratarse de una representación de un simple soldado, o tal vez de una alusión a Marte, dios de la guerra.

Los deportes

Los juegos atléticos no eran del todo populares en el Occidente romano. Como escribe Gardiner, «el movimiento atlético iniciado por Augusto era, al menos en lo que a Italia se refiere, puramente artificial. El festival atlético no era para los romanos más que un espectáculo... desnudarse y luchar en público era degradante a los ojos del ciudadano romano»⁽¹³⁶⁾. Sin embargo, tales prácticas estaban incluidas en los entrenamientos de los jóvenes, y en algunas gemas se representan atletas y figuras practicando algún deporte. Un anillo de oro procedente de una tumba de la necrópolis de Cádiz, lleva engarzada una gema con un atleta grabado, un discóbolo en actitud de lanzar el disco (n.º 145). En otra gema un atleta se nos muestra untándose aceite por el cuerpo (n.º 144), que responde al tipo llamado «oleingiesser»⁽¹³⁷⁾.

A caballo entre una actividad económica o deportiva la caza era practicada con asiduidad por los romanos, quienes sostenían un gran interés por ella. Las gemas que muestran un cazador (n.º 113-117) lo suelen representar con un perro y el lagobolón, del que cuelgan los animales fruto de la cacería. En algunos casos esta figura la hemos identificado con Silvano-Cocidio, patrón de la caza junto con Diana.

La pesca era otra actividad también muy practicada. En el entalle n.º 120 se representa a un Eros-Cupido de pie, sobre una roca, pescando con una varilla de la que cuelga una fina cuerda, en cuyo extremo está sujeto el pescado. Es muy común la representación de amorcillos reali-

(134) Richter, *Romans* p. 91.

(135) Henig, *British Sites* p. 115.

(136) H. N. Gardiner, *Op. Cit.*, p. 49; Ver H. A. Harris, *Sport in Greece and Rome*, Londres, 1972, p. 60 s; Tácito, *Anales* XIV, 20, 6, en contra de los juegos de Nerón en Roma el año 60, *quid superesse nisi ut corpora quoque nudent caestus adsumant eas que pugnas pro militia et armis meditentur?*; Plinio, *Ep.* IV, XXII, sobre los juegos que tienden a la corrupción de la moral en Viena. cit. por Henig, *British Sites* p. 119, n. 44.

(137) Horster, *Statuen* p. 66, n.º 4.

zando actividades humanas, en este caso la pesca que, como vemos, se hacía de forma muy similar a la actual.

Los símbolos

Un gran número de entalles tienen grabados objetos y animales simbólicos, solos o combinados entre sí.

En primer lugar un Capricornio (n.º 182-183) que debe hacer alusión al signo zodiacal de Augusto (138) y que tienen, por tanto, un importante significado político como símbolo de la justicia y el nuevo orden del mundo creado por Augusto y de su buen gobierno. El Capricornio fue adoptado como símbolo por seis de las nueve legiones reorganizadas por Augusto, por lo que puede pensarse que los entalles que presentan este tema grabado pueden pertenecer a soldados de dichas legiones. Su imagen aparece muchas veces acompañada por el globo, símbolo del orden cósmico traído por Augusto⁽¹³⁹⁾.

En una serie de gemas (n.º 184-189) se combinan distintos elementos como son el timón, símbolo del buen gobierno, la palma, símbolo de la victoria, el globo, símbolo del orden cósmico, la cornucopia y la espiga, símbolos de la diosa Fortuna, relacionada con la abundancia, la felicidad y los buenos augurios; el calathos, la clava, una mano sujetando uno de estos elementos y la crátera. Todos ellos tienen relación con la propaganda política, tienen un claro significado acerca del buen gobierno y todos los bienes que este trae consigo.

Estas combinaciones de elementos alusivos al poder eran muy populares en los últimos años de la República y durante el reinado de Augusto⁽¹⁴⁰⁾. Estos símbolos recuerdan que gobernar no es dominar, sino mantener fuertemente el timón y conducir el barco a buen puerto por el bien de los ciudadanos. El timón (n.º 184) y otros objetos parecidos sirven para simbolizar esta idea.

El cuerno de la abundancia (n.º 185-186), de inspiración mitológica el globo (n.º 164), que entra dentro de especulaciones filosóficas, pues según Platón dice en el *Timeo* el globo sería la forma de la esfera más perfecta y armoniosa que el creador había dado al Universo⁽¹⁴¹⁾.

Estas gemas suelen estar dirigidas a una población de condición humilde, a los pequeños, los libertos, los esclavos, quienes encuentran en la paz estable un nuevo orden de vida en el que ellos participan⁽¹⁴²⁾.

El puño sujetando la palma es un símbolo de la victoria, también es la mano que representa la garantía de lealtad del príncipe⁽¹⁴³⁾.

Característicos de Augusto son otros símbolos como el altar (n.º 196-197), que Alföldi relaciona con los santuarios de los *Vicorum magistri* de las 14 regiones circunscritas a Roma por

(138) Suetonio, *Div. Aug.* 94, 12; Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie* s.v. *Zodiakos*; Vollenweider, *Ginebra II* p. 512-515.

(139) Vollenweider, *Ginebra II* p. 512-513.

(140) Sobre este tema ver Vollenweider, «Un symbole des buts politique de César», *Genava*, 1970 p. 49 ss. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 131.

(141) Vollenweider, *Ginebra II* p. XX.

(142) *Idem.*, p. XXI.

(143) *Idem.*, p. 414, 418.

Augusto el año 7 a.C.⁽¹⁴⁴⁾. También puede tener un significado puramente religioso.

En dos entalles están representados el creciente lunar con estrellas (n.º 190-191). La luna y las estrellas son un motivo muy común en la glíptica romana. Los romanos tenían un gran interés por la Astrología y habían adoptado de Oriente las teorías astrales, en las que la luna representa la morada del alma⁽¹⁴⁵⁾. El creciente lunar con estrellas simboliza la inmortalidad, que ellos localizaban en estas últimas. El nacimiento, desaparición y renacimiento de la luna cada mes les llevaba a comparar este astro con los muertos. Estas fases de la luna también evocan la vida, muerte y resurrección del alma, y en cierta forma revelan al hombre su propia condición humana, su devenir.

El significado de Eternidad que pueden tener estos símbolos astrales era muy importante para los romanos, quienes casi la adoraban como una divinidad salvadora⁽¹⁴⁶⁾. Manilius, astrólogo del s.I, escribió que «todas las cosas están sujetas a la muerte y al cambio... pero el cielo permanecerá inalterable para siempre, porque desde siempre ha sido el mismo»⁽¹⁴⁷⁾.

Visto desde otra perspectiva no simbólica, el creciente con estrellas podría encubrir el nombre del dueño de la gema, que podría ser L. Lucretius Trio o Lucius Trio, quien acuñó monedas con el mismo tema⁽¹⁴⁸⁾.

El falo, que tiene un conocido valor apotropaico y es símbolo de la fecundidad, aparece representado repetidas veces en la pasta vítrea n.º 192, rodeando una cabeza de mujer.

Un ancla con dos peces (n.º 193) forman un grupo simbólico de origen cristiano; simbolizan a Cristo Salvador de los hombres⁽¹⁴⁹⁾.

Un ágata montada en un anillo de oro (n.º 195) lleva grabada de forma muy tosca una hoz, que puede tener un valor simbólico o práctico. En el primer caso la hoz ha sido atribuida a algunas divinidades como arma de guerra; otras veces es interpretada como símbolo de Saturno, antigua divinidad agrícola (*falcifer deus*, *falcifer serrex*); o la relacionan con la mutilación de Urano (Apoll., *Argon.* IV, 984)⁽¹⁵⁰⁾.

Como representación de un objeto útil para el trabajo, se le considera emblema de la siega (Macrobio, *Sat.* I, 7, 8). Es esencialmente un instrumento agrícola, usado para cortar paja o espigas, talar las viñas y los brotes de los árboles (Virgilio, *Bucólicas* III, 11; IV, 40; *Geórgicas* I, 348; II, 416; Horacio, *Odas* I, 31, 9; *Epodos* II, 11)⁽¹⁵¹⁾.

Los dos entalles que representan la *dextrarum iunctio* (n.º 154-155) no muestran el tema según su iconografía más usual, dos manos derechas estrechándose, sino que están las figuras

(144) Idem., p. XX.

(145) Henig «Death and Maiden...», p. 358.

(146) F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1966 p. 203 ss cit. por Henig, *British Sites* p. 237, n. 409.

(147) Manilius, *Astron.* I, p. 495 ss. cit. por F. Cumont, *Astrology and Religion among the Greeks and Roman*, New York, 1912, p. 60. Cfr. Henig, *British Sites* p. 106.

(148) Denarios de L. Lucretius Trio, del año 74 a.C.; Grueber, *CRRBM* t.III, lám. 26, 16; 70,7; Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic*, 1952, n. 783; Crawford, *RRC*, lám. XLIX, n. 14.

(149) Sobre el tema Cabrol, Leclercq, *Dictionnaire d'Archeologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1924, VI, t. I, p. 826.

(150) Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Falx, p. 968-971.

(151) Idem.; Henig, *British Sites* p. 115.

completas, una femenina y otra masculina, uniendo sus manos. Se puede decir, casi con seguridad, que se refieren al matrimonio⁽¹⁵²⁾.

Temas fantásticos

Otro tema que está dotado de un carácter simbólico es el de los seres fantásticos, la cabeza de Medusa (n.º 202), la Quimera (n.º 203), el Centauro (n.º 204-205), el Grifo (n.º 206-207) y la Esfinge (n.º 208), aunque pueden tener también un puro carácter ornamental, sin vinculación religiosa alguna.

Un importante número de gemas, de las que nosotros hemos encontrado una representación (n.º 201), presentan combinaciones fantásticas de partes del cuerpo de algunos animales, rostros humanos y otros elementos. Esta Combinación está formada por una cabeza de caballo, un ala de un grifo, un rostro humano barbado, una cabeza de pantera y patas de gallo. A este tipo de Combinación se le llama *hipalectrion*, por incluir al gallo y al caballo⁽¹⁵³⁾. Los elementos que la componen suelen repetirse, pero es muy difícil encontrar dos iguales, ya que las variedades y combinaciones son múltiples.

Estos temas fantásticos eran llevados por los romanos en sus anillos por su supuesta eficacia contra el mal de ojo⁽¹⁵⁴⁾, y asegurar la riqueza y la fertilidad, por lo que su uso no debía ser como sello.

Estas gemas son a veces conocidas con el nombre de «grylloi», que seguramente está sacado de una cita de Plinio (*NH* XXV, 37), que dice que el pintor Antiphilos pintó una figura mal vestida y *unde id genus picturae grylloi vocantur*⁽¹⁵⁵⁾. El término «grylloi» está casi olvidado y se usa más el de Combinación, como propone Henig⁽¹⁵⁶⁾.

En el mundo romano, en el que lo mágico estaba totalmente integrado en la vida diaria, los amuletos eran usados de forma prolífica. Amuletos grabados por ambas caras (n.º 198-200), proceden de influencia greco-oriental, y los que han sido hallados en las provincias de Occidente debía ser importaciones⁽¹⁵⁷⁾.

Sus virtudes ocultas estaban tanto en las palabras mágicas o fórmulas escritas en el reverso, como en los emblemas representados⁽¹⁵⁸⁾. La inscripción suele estar hecha con letras griegas, y no están escritas al revés para ser leídas en la impronta, lo que indica que no servían como sello, sino como hechizos contra el mal.

Entre los emblemas que figuran en los anversos de estas piedras son frecuentes Horus-Harpócrates (n.º 199) y el leontocéfalo (n.º 200). Plinio (*NH* XXXIII, 41) cuenta que ya en su época los hombres empezaban a llevar en sus dedos la imagen de Harpócrates y otras divinidades egipcias⁽¹⁵⁹⁾.

(152) Idem., p. 51, 104.

(153) Idem., p. 101.

(154) Plutarco, *Questiones Convivialis* V, 6, p. 681 ss; cit. por Maaskant, *La Haya* p. 346; Henig, *British Sites* p. 101.

(155) Henig, *British Sites* p. 100.

(156) Maaskant *La Haya* p. 346.

(157) Henig, *British Sites* p. 20.

(158) Idem., p. 95.

(159) *Iam vero et Harpocratem statuasque Aegyptiorum numunum in digitis viri quoque portare incipiunt* (*NH* XXXIII, 41). cit. por Bonner, *Magical Amulets* p. 7.

A este tipo de piedras se les ha llamado también gnósticas, sin embargo la tendencia más generalizada es llamarlas gemas mágicas, como De Ridder⁽¹⁶⁰⁾ que no está de acuerdo con el anterior término porque los gnósticos no eran los únicos que usaban este tipo de amuleto.

Delatte-Derchain⁽¹⁶¹⁾ cree que son obra de talleres egipcios, más concretamente alejandrinos, y que tuvieron una gran difusión en época romana, sobre todo desde la segunda mitad del s. II dC en adelante.

Vemos, pues, que el uso de gemas con valor amulético era muy frecuente, poseerlas no era un lujo sino algo muy normal, como otros amuletos de bronce o terracota. El valor apotropaico de los temas que son representados en ellas tenían a su dueño en la convicción de que su posesión y uso le alejarían de todos los males y le traerían la felicidad.

(160) Ridder, de Clerq, p. 762. cit. por R. Casal, «Uso y significado» p. 153; ver también H. Philipp, *Mira et Magica*, Maguncia, 1985, p. 5-26.

(161) Intailles, p. 15.

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, podemos concluir que los materiales más abundantes entre las piedras andaluzas son la cornalina y el jaspe, tanto para las piezas prerromanas como para las romanas. Hemos notado que determinadas piedras se utilizan más en unas épocas que en otras, por ejemplo, las pastas vítreas se dan en la segunda mitad del s.I. a.C. y el s.I d.C.; el nicolo, en el s.II d.C. sobre todo; el jaspe verde en los escarabeos greco-fenicios y el rojo en época romana, en la que este tipo de piedra se pone de moda en el s.II d.C. y permanece hasta el s.III.

En cuanto a las formas y perfiles, hemos llegado a la conclusión que en época fenicio-púnica la forma preferida era el escarabeo y, en menor medida, el escaraboide.

En época romano-republicana las piezas que más abundan son las planas, con forma ovalada de óvalo muy alargado, también las convexas redondeadas, y las pastas de vidrio planas y muy delgadas. En este momento, comienza a darse una forma que continuará usándose más tarde en la época imperial, la de caras planas y lados cortados hacia el reverso, que es la forma más abundante en Andalucía.

En relación a la procedencia arqueológica, la mayoría de los hallazgos han sido llevados a cabo en conjuntos urbanos, Itálica y Cástulo principalmente. Otro gran número proceden de necrópolis, como las de Cádiz, Puente de Noy, Carissa Aurelia o Carmona. En menor número están las halladas en santuarios, los de la Algaida en Sanlúcar de Barrameda y Gorham's Cave en Gibraltar.

En cuanto a los temas representados tenemos un amplio repertorio en el que abundan las divinidades, los mitos y las escenas relacionadas con la vida cotidiana.

En los escarabeos vemos como predominan los temas egíptizantes, fenicios y griegos. Esfinges, divinidades como Isis, Horus-Harpocrates, Bes y Anubis; animales como el toro y el león; figuras humanas como guerreros, jinetes, atletas y honderos.

En las gemas romanas hemos encontrado representadas las principales divinidades del panteón romano, escenas y personajes mitológicos, héroes, retratos, escenas de sacrificio y de la vida diaria en general, temas fantásticos y simbólicos. Hemos comprobado que los temas dionisiacos, muy abundantes en las gemas andaluzas, se dan sobre todo entre el s.I a.C. y el primer cuarto del s.I d.C. Los temas bucólicos están de moda a finales del s.I a.C. y el primer decenio de la Era, así como en época Flavia. En la segunda mitad del s.I se dan las personificaciones y ale-

gorías, como Fortuna y Fides Pública, y comienzan las representaciones de divinidades sincréticas que tienen su apogeo en el s.II d.C. El tema más abundante es el de los animales. Pueden tratarse de animales domésticos, compañeros del dueño del entalle, o bien tener una connotación simbólica o un valor apotropaico. También puede ser representado por su importancia económica como animal proveedor de materias primas o como protagonista de juegos atléticos y deportivos.

Para concluir, el amplio abanico de piezas estudiadas en Andalucía y su comparación con las de otros países, nos han permitido constatar que, tanto los aspectos físicos, tipos de piedra y forma, como los de contenido, temática y lugares de hallazgo, se insertan dentro de los rasgos definitorios de la glíptica europea.

CATALOGO DE PIEZAS PRERROMANAS

1

Esteatita negra. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo de Cádiz. 1,5x3x0,9. Pseudo-egipcio. Santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), 1979.

Isis de perfil hacia la izquierda, sentada, sosteniendo en su falda a otra figura más pequeña, que debe tratarse de Horus niño, al que está amamantando. A los pies un escorpión con la cola levantada. Las figuras están realizadas de forma extremadamente esquemática. El tema está enmarcado por una orla circular. La escena ilustra un pasaje del mito de Isis, cuando la diosa ocultó a su hijo en las marismas de Quemis en el delta del Nilo, para apartarlo de la ira de Seth, hermano y asesino de Osiris. Horus-Harpócrates fue criado por su madre Isis, quien le protegió además de otros peligros; cuando fue mayor se convirtió en el vengador de su padre Osiris. Este mito se encuentra muy difundido por todo el Mediterráneo, como lo prueba la gran cantidad de escarabeos conocidos con tema semejante. Se repite en pequeños bronceos de época saíta, terracotas del Egipto greco-romano y en época clásica⁽¹⁾. El motivo se encuentra también en amuletos mágicos⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Fernández, *Hipogeo* fig. 6-2, n.º 22; Çiğtas, *Amuletos* lám. VII, n.º 61; Fernández-Adrós, *Ibiza* n.º 3, 4, 5; Fernández, *Puig de Molins* p. 116; Boardman, *MAN*, lám. VII, n.º 46; IX, n.º 51-53; X, n.º 54-55; Philipp, *Mira et Magica*, lám. 16, n.º 62-64.

(1) Fernández-Adrós, *Ibiza* p. 28 s; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Isis, p. 580.

(2) Ver D. Wortmann, «Kosmogonie und Niflut», *Bjlb* n.º 166, p. 65, fig. 2. Cit. por Maaskant, *La Haya* p. 76.

2

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal. Colección particular de Cádiz. s.VI a.C. Necrópolis de Cádiz, Instituto Nacional de Previsión. Bibliografía: M. J. Jiménez Cisneros, *Historia de Cádiz en la Antigüedad*, 1971, p. 135.

Isis arrodillada, de perfil hacia la izquierda; frente a ella, sentado en su regazo, Horus niño momiforme, a quien la diosa está amamantando. Trás él hay un Thimiaterion. Alrededor una orla lineal⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 11; Fernández-Adrós, *Ibiza* p. 30, 70, n.º 4; Siret, *Villaricos* lám. XVI, n.º 37 (4), lám. XIX, n.º 7; Zazoff, *AG* lám. 20, n.º 7; Furtwängler, *AG* lám. XV, n.º 7; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 4, n.º 17; Boardman, *MAN* lám. VII, 46; IX, 51-3; X, 54-5.

(1) J. Cisneros interpreta el tema como el dios Hapi arrodillado que tiene delante el signo H (*Op. Cit.*, p. 135). El escarabeo sólo lo conocemos por un dibujo publicado por esta autora y se desconoce su paradero actual.

3

Pasta verde. Escarabeo con perforación longitudinal al que falta la parte superior. Museo de Gibraltar. 1,1x0,9x0,8. s.VI-V a.C. Gorham's Cave. Bibl.: W. Culican, «Phoenicians Remains from Gibraltar», *AJBA* 1 (5) 1972, p. 115, fig. 3 XXIV. J. Padró, *Los materiales de tipo egipcio del litoral mediterráneo de la Península Ibérica*, 1975, p. 60, 29.24.

Isis Pterófora de pie, de perfil hacia la derecha, con brazos y alas extendidos, protegiendo a una figura inferior que está frente a ella y que probablemente sea Horus niño⁽¹⁾. Alrededor una orla imitando un sogueado. Este tema ofrece múltiples variantes en su iconografía, siendo representada Isis sola o acompañada de su hermana Neftis y Har.

Paralelos en glíptica: Zazoff, *AG* lám. 20, n.º 3; Fernández-Padró, *Ibiza* p. 47, 74, n.º 8; Vercoutter, *Objets* p. 218 n.º 567-568, p. 240, n.º 658-659; Padró *Egyptian-Type* lám. XXXVI n.º 07.03; Boardman, *MAN* lám. VII, n.º 43, 44; VIII, n.º 45.

(1) Culican identifica el tema como un Bes alado protegiendo a Osiris (*Op. Cit.* p. 115), en cambio Padró y Fernández ven en ambas figuras a Isis con Harpócrates u Horus niño (*Ibiza* p. 52).

4

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal, fragmentado en dos y pegado. Museo de Gibraltar. 1,25x1x0,8. Gorham's Cave. Bibl.: W. Culican, «Phoenicians...», p. 115, fig. 3. J. Padró, *Materiales*, p. 60, 29.25.

Cabeza del dios Bes barbado, de perfil hacia la izquierda. Se aprecian las orejas puntiagudas de la piel de leopardo con que se cubre. Algunos detalles como la nariz y el ojo, están trabajados con un taladro de bolita pequeño. Alrededor una orla imitando un sogueado. Bes aparece con mucha frecuencia representado en los escarabeos pseudo-egipcios, usados sin duda como amuletos contra la enfermedad, ya que este dios era equivalente a Eshmun, dios de la salud⁽¹⁾. También era protector de los niños⁽²⁾. La larga pervivencia de Bes tanto en la mitología egipcia como en los de todo el mundo antiguo, se refleja en la gran cantidad de amuletos relacionados con él que se encuentran. A partir de la dinastía XVIII toma su forma iconográfica definitiva y, en poco tiempo alcanzó una gran popularidad. No tiene paralelo exacto con ninguna divinidad occidental. Se le representa como un enano de cabeza enorme, con barba y orejas felinas, las piernas cortas y arqueadas y el vientre voluminoso. Su apariencia se parece mucho a la de Ptah, y se puede asimilar también con un concepto medio cómico medio bestial bajo el que los griegos imaginaron a Sileno, sus sátiros y sus faunos, sin que ello indique que estén relacionados directamente. Durante el Cristianismo siguió vigente su poder como demuestra un collar que tiene una cruz cristiana y una imagen de Bes⁽³⁾. El uso de su iconografía en los amuletos llega hasta el s.IV d.C. Las figuritas de Bes en forma de pequeños amuletos en entalles o colgantes de pasta vítrea se encuentran en abundancia en Ibiza y otros lugares del mundo púnico en España como Villaricos (Almería) y Cádiz⁽⁵⁾. Aparece también en las monedas de Ebusus (Ibiza)⁽⁶⁾.

Paralelos en glíptica: Fernández-Padró, *Ibiza* p. 185-186, n.º 68; Vercoutter, *Objets* p. 211, n.º 542, p. 212, n.º 543-545, p. 238, n.º 650; Furtwängler, *AG* lám. XV, n.º 66; Boardman, *GGFR*

n.º 274; Vives, *Necrópolis* lám. XXV, n.º 20, lám. XI; Zazoff, *AG* lám. 21, n.º 9; Boardman, *MAN* lám. XVIII, n.º 109.

(1) Culican, *Op. Cit.* p. 114-115.

(2) Bonner, *Magical Amulets* p. 24-25.

(3) R. Engelbach, *Introduction to Egyptian Archaeology with Special Reference to the Egyptian Museum*, El Cairo, 1946 p. 282, cit. por L. Baquès, «Impronta de diez escarabeos egipcios de supuesta procedencia ibicenca», *Ampurias* 41-42, 1979-1980, p. 377-390.

(4) J. Padró, «Amuletos y divinidades egipcios en la Hispania Prerromana», *Religiones Prerromanas*, Madrid, 1983 p. 468; «El deu Bes: Introdució al seu estudi», *Fonaments* t.I, 1978 p. 19-41.

(5) En relación con su culto en España ver A. García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine. Etudes preliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain*, 1967 p. 13-14.

(6) A. Vives, *La moneda hispánica*, lám. 80; M. Campo, *Las monedas de Ebusus*, Barcelona 1976.

5

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal, fracturado en la parte superior. Museo de Gibraltar. 1,1x0,9x0,65. s.VI-V a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Culican, «Phoenicians...», p. 115, fig. 3, XXIII. Padró, *Materiales*, p. 60, 29.23.

Rostro del dios Bes de frente, barbado, con nariz, ojos y pómulos redondos, trabajados con un taladro de bolita. La barba representada con surcos verticales y paralelos. Alrededor una orla imitando un sogueado. El que el rostro aparezca en posición frontal aumenta el carácter apotropaico que ya, por sí mismo, tiene el tema⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Fernández-Padró, *Ibiza* p. 185-186, n.º 68; Vercoutter, *Objets* p. 211, n.º 542, p. 212, n.º 543, 545, p. 238, n.º 650; Furtwängler, *AG* lám. XV, n.º 66; Boardman, *GGFR* n.º 274; Vives, *Necrópolis* lám. XXV, n.º 20, lám. XI; Zazoff, *AG* lám. 21, n.º 9; Boardman, *MAN* lám. XV, n.º 87, lám. XXXIII, n.º 221.

(1) Bonner, *Magical Amulets* p. 24-25.

6

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal fracturado en la parte inferior. Museo de Gibraltar. 1,2x1x0,6. s.VI-V a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Culican, «Phoenicians..» p. 114s, fig. 3, XXII. Padró, *Materiales*, p. 60, 29.22.

Rostro de Bes de frente, con tiara de plumas en la cabeza. Realizado de forma esquemática, los cabellos y barba con líneas paralelas, los ojos y la nariz con un taladro de bolita. Alrededor una orla imitando un sogueado.

Paralelos en glíptica: Los mismos que la n.º 5. Además, Vercoutter, *Objets* p. 247, n.º 686; Boardman, *MAN* lám. XV, n.º 87.

7

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo de Cádiz. s.VI a.C. Tumba n.º 38 de la paza de Asdrúbal (Cádiz), 1984.

Horus-Harpócrates sentado, de perfil hacia la izquierda, sobre una flor de loto que tiene a

cada lado una rama. Con la mano sujeta el bastón de mando del faraón y se lleva el dedo índice de la mano izquierda a los labios, actitud característica en él, que fue interpretado en época greco-romana como una invitación al silencio. Sobre la cabeza lleva la corona del Alto y Bajo Egipto, el Pschent. Frente a él un Thimiatierion y encima un Sol de cinco rayos. En la base un cesto neb reticulado. Alrededor una orla imitando un sogueado. Se trata de un tema muy representado en los escarabeos egipcios y greco-fenicios, y en los entalles mágicos⁽¹⁾, continuando hasta época romana.

Paralelos en glíptica: Cintas, *Amuletos* lám. VII, n.º 58; Delatte-Derchain, *Intailles* n.º 132, 138; Casal, Blanco-Cicerón n.º 5; Henig, *British Sites* n.º 360; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 129, n.º 1369-1370; *Berlín* lám. 33, n.º 143; Brandt, *AGD 1 Munich 3*, lám. 249, n.º 2678; Philipp, *Mira et Magica* lám. 22, n.º 92-96, lám. 23, n.º 97.

(1) Delatte-Derchain, *Intailles* p. 106-109;.

8

Cornalina. Escarabeo con perforación longitudinal fragmentado en el borde. Museo Arqueológico de Granada. 1,2x0,9x0,6. s.V-IV a.C. Necrópolis de Almuñecar, tumba 18 zona C. Bibl.: F. Molina, *Almuñecar en la Antigüedad*, p. 194 lám. 16. F. Molina - J. Padró: *Almuñecar, Arqueología e Historia*, II, p. 129, fig. 2-2.

Horus-Harpócrates de perfil hacia la derecha, sentado sobre una flor de loto de cinco pétalos, apoyada sobre una línea de base que se continua hacia la izquierda en forma de huraeus, y hacia la derecha en forma de serpiente que se eleva hacia arriba de forma sinuosa. El dios se lleva el dedo índice de la mano derecha a la boca, como es su costumbre, y con la mano izquierda sujeta al látigo⁽¹⁾. Sobre la cabeza lleva la corona *atef*. Alrededor una orla lineal.

Paralelos en glíptica: Cintas, *Amuletos* lám. VII, n.º 58; Fernández-Padró, *Ibiza* p. 56, 73, n.º 11; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 33, n.º 143; Vercoutter, *Objets* n.º 61-63; ver también los de la pieza n.º 41 de este catálogo.

(1) Delatte-Derchain, *Intailles* p. 106 ss.

9

Jaspe rojo en montura de oro y anillo de plata. Escaraboide. Museo Arqueológico de Granada. 1x0,65x0,5. s.IV-III a.C. Necrópolis de Puente de Noy (Almuñecar, Granada), tumba 18, zona C. Bibl.: F. Molina, *Almuñecar*, p. 194, lám. 14, 15. F. Molina-J. Padró, *Almuñecar*, p. 125, fig. 2, 3.

Anubis de perfil hacia la derecha, apoyado sobre las patas traseras, y una de las delanteras levantada; el rabo con el extremo bifido, levantado hasta la altura de la cabeza. Línea de base. Anubis se representa con frecuencia en los entalles mágicos y amuletos como psicopompo y embalsamador, dios funerario y benefactor. El anillo es de sección circular que se adelgaza en los extremos, unidos al engarce por charnelas; aquel es rectangular con los vértices redondeados; es un anillo muy frecuente en las necrópolis púnicas.

Paralelos en glíptica: Zazoff, *AG* lám. 36, n.º 8; Fernández-Padró, *Ibiza* p. 132, n.º 37.

Pasta vítrea verde. Escarabeo con perforación longitudinal, con la superficie muy gastada. Museo de Gibraltar, 1,8x1,3x1. s.VI. a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Culican, «Phoenicians...», p. 113, fig. 1, 2, XVI. Padró, *Materiales*, p. 59, 29.16.

Figura masculina egipizante, arrodillada, de perfil hacia la derecha, con los brazos levantados sujetando la barca solar con el disco solar encima. A los lados, tallos de papiro. Probablemente se trate del dios egipcio Sebekh⁽¹⁾, o Shu⁽²⁾. Alrededor una orla punteada. Es un tipo de representación corriente en el mundo púnico, que encontramos en algunas improntas de sellos de barro de Selinunte, la mayoría pertenecientes probablemente a una biblioteca de documentos de papiro⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Vives, *Necrópolis* lám. XXII, n.º 20; Vercoutter, *Objets* p. 107, n.º 49, 50; Leclant, *Talismans* fig. 92.

(1) Culican, *Op. Cit.* p. 113, XVI.

(2) Fernández, *Puig des Molins* p. 104, fig. 20,5.

(3) A. Salinas, «Sigilli di Creta rinvenuti a Selinunte», *Not. di Scavi*, 1883. cit. por Culican, *Op. Cit.* p. 113, XVI.

11

Cornalina, Escarabeo con perforación longitudinal. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,6x1,1x0,7. Fines s.V-IV a.C. Cerro de San Sebastián (Alcalá del Río, Sevilla), 1946. Bibl.: C. Fernández Chicarro, «Nuevas adquisiciones del Museo de Sevilla», *MMAP* 1948-49 (1950), p. 115; «Camafeos y entalles del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla» *MMAP* XI-XII (1950-51), p. 61-62, fig. 43-44.

Toro de perfil hacia la izquierda, con la pata delantera izquierda echada hacia atrás, en actitud de embestir⁽¹⁾. El cuerpo está realizado con un taladro grueso redondeado, y las patas, cabeza y rabo con otros más finos; pequeñas bolitas en las articulaciones. Pertenece al estilo clásico griego. Este mismo tipo de representación aparece en monedas griegas de Thurium, de fines del s.V y comienzos del s. IV⁽²⁾. El toro como fecundador y productor de vida está relacionado con el mundo ctónico y con la idea de una nueva vida tras la muerte. Ligado a ideas funerarias, a la fecundidad y a ideas astrales sería, en fin, un animal apotropaico. Blázquez señala entre los pueblos del Sur, turdetanos y tartesios, un culto al toro de origen preindoeuropeo, basándose en una cita de Diodoro de Sicilia (IV, 18, 2)⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 45, n.º 877-888; *AGD II Berlín* lám. 38, n.º 171; Boardman, *GGFR* n.º 498-501; Maaskant, *La Haya* n.º 280, 414-418; Brandt, *AGD I Munich I* lám. 55, n.º 509; *AGD I Munich 3* lám. 321, n.º 3390-3392; Furtwängler, *AG* lám. IX, n.º 19, lám. XI, n.º 31; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 74, n.º 530-534, 536; Henig, *Lewis Coll.* lám. 14, n.º 214.

(1) En una tumba del Kerameikos de Atenas, del s.IV a.C., encontramos una escultura exenta representando un toro en la misma posición.

(2) C. M. Kraay y M. Hirmer, *Greek Coins* lám. 85, n.º 251, lám. 87, n.º 252, lám. 88, n.º 254.

(3) Blázquez, *Diccionario de las Religiones Preromanas de Hispania* p. 153. Sobre el toro en la antigüedad ver A. Blanco Freijeiro, «El toro ibérico», *Homenaje al Profesor C. de Mergelina*, Murcia, 1961-62, p. 163-195; E. A. Llobregat, «Toro y agua en los cultos funerarios ibéricos», *Saguntum* 16, 1981 p. 149-164; F. Álvarez de Miranda, *Ritos y juegos del toro*, Madrid, 1962; J. M. Blázquez, *Op. Cit.*, s.v. culto al toro.

12

Cornalina. Escarabeo con perforación longitudinal al que falta la mitad de la pieza. Museo de Gibraltar. 1,3x0,55x0,6. s.VI-V a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Padró, *Materiales*, p. 52, 23.51.

León de perfil hacia la izquierda, atacando por la espalda a otro animal que, aunque la fractura no nos permite verlo completo, podría tratarse de un antílope. Es un tema muy representado en glíptica, desde la oriental hasta la imperial romana. Alrededor una orla imitando un sogueado. El origen iconográfico de esta escena parece asiático, aunque su simbolismo es egipcio; el antílope es un animal tifoniano, que ha de ser destruido por el león, animal solar por excelencia. En general, el tema de un animal carnívoro matando o comiendo a su presa, que con frecuencia suele ser también una gacela, tiene un significado ctónico, se trata de una alegoría de la muerte⁽¹⁾. La técnica es muy esquemática, la anatomía está representada a base de líneas y algunos detalles con bolitas, como el ojo del león.

Paralelos en glíptica: Fernández-Padró, *Ibiza* p. 86, 9, 130, n.º 26-28; Vives, *Necrópolis* n.º 315, lám. XXIII, 1; Padró, *Emporiom* fig. 2, n.º 7, 9; Vercoutter, *Objets* p. 232, n.º 623-624, p. 233, n.º 625, p. 253, n.º 713; Vollenweider, *Ginebra I* lám. 65, n.º 161, lám. 76, n.º 197; Brandt, *AGD I Munich I*, lám. 21, n.º 190, lám. 22, n.º 195-200, lám. 27, n.º 245, 247-248; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 33, n.º 139-140; Zazoff, *AG* lám. 27, n.º 3; Boardman, *GGFR* n.º 296-297, 321, 324, 391, 393, 867, 935, 947; *Burlington* n.º 18; Amiet, *Les intailles* lám. III, n.º 6; Boardman, *MAN* lám. XXIII, n.º 140-142.

(1) Hening, «Death and the Maiden: Funerary Symbolism in Daily Life», *Roman Life and Art in Britain* p. 356.

13

Cornalina. Escarabeo con perforación longitudinal con pequeños fragmentos en el borde. Museo Arqueológico de Granada. 1,3x0,9x0,6. s.VII-VI a.C. Necrópolis de Almuñecar, tumba 5, zona B.

León de perfil hacia la derecha, con la cabeza vuelta hacia atrás y las fauces abiertas. Está apoyado sobre las patas traseras, con la cola hacia arriba. Alrededor una orla incisa. Técnica lo encuadramos en el llamado por Boardman Estilo Sumario, muy relacionado con los estilos orientales⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 24 n.º 95; Walters, *BM* lám. 14 n.º 913, 943; Boardman, *Archaic* lám. 32, n.º 468; Zazoff, *AG* lám. 24, n.º 7, 8; Brandt, *AGD I Munich I* lám. 20, n.º 179; Boardman, *MAN* lám. XV, n.º 88, XXXVI, n.º 228, XXXVIII, n.º 241.

(1) Boardman, *Archaic* p. 136.

14

Piedra grisácea con vetas blancas. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo de Gibraltar. 1x0,8x0,6. s.VI-V a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Culican, «Phoenicians...», p. 115s, fig. 3, XXVII. Padró, *Materiales*, p. 61, 29.27.

La representación es dudosa, probablemente se trate de un pájaro con cabeza humana, visto de manera frontal y con las alas abiertas. También podría tratarse de una Sirena o una Harpía, o una Isis Pterófora. Alrededor una orla imitando un sogueado.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XIX, n.º 51, XVIII n.º 60; Brandt, *AGD I München* 2 lám. 74, n.º 654; Boardman, *GGFR* n.º 216, 218; *Ashmolean* lám. VI, n.º 30.33, lám. VII, n.º 35; *MAN* lám. VII, n.º 39-40.

15

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal. Colección particular de Cádiz. Segunda mitad s.V-principios s.IV a.C. Necrópolis de Cádiz, Instituto Nacional de Previsión. Bibl.: P. Quintero, *Necrópolis ante-romana de Cádiz*, 1915, p. 56. M.J.Jiménez Cisneros, *Historia de Cádiz en la Antigüedad*, 1971, p. 136.

Guerrero desnudo, arrodillado, con una rodilla en tierra y la otra pierna flexionada. Lleva casco y una lanza en la mano derecha, con la izquierda sujeta un escudo. Alrededor una orla sogueada. El guerrero arrodillado tras un escudo repite un motivo popular de comienzos de la época clásica griega. Este guerrero podría ser una divinidad identificada con Ares-Marte. Las representaciones de guerreros desnudos con lanza y escudo, de estilo helenizante, son muy abundante en los escarabeos pseudo-egipcios, testificando la gran popularidad del dios de la guerra.

Paralelos en glíptica: Delattre, *Carthage* p. 8; Almagro, *Barcelona* lám. IX; Vercoutter, *Objets* n.º 626-636; Furtwängler *AG* lám. VI, n.º 35, 38, 40, lám. VII, n.º 46, 49, lám. XV, n.º 45-47; Fernández-Padró, *Ibiza* p. 136, n.º 45, p. 138, n.º 47, p. 141, n.º 49, p. 170, 196, 217, n.º 74; Boardman, *GGFR* p. 207 fig. 213; *MAN* lám. XXVII, n.º 166, lám. XXVIII, n.º 169, 172-174, lám. XXIX, n.º 175-176; Padró, *Egyptian Type* lám. XXXVI, n.º 07.04; Quattrocchi Pisano, *Tharros* fig. 3, n.º 113; Leclant, *Talismans* fig. XXIV, 99.

16

Cornalina en anillo basculante de oro. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo de Cádiz. 1,1x0,9x0,8. Segunda mitad s.VI a.C. Tumba n.º 13 excavada en la Punta de la Vaca (Cádiz), con motivo del desmonte de los Astilleros Echevarrieta por P. Quintero en 1912. Bibl.: P. Quintero, «Necrópolis de Cádiz», *BSEE*, t. XII, 2.º y 3.º trim. 1914, p. 102; *Necrópolis*, p. 64.

Guerrero desnudo, de pie, de perfil hacia la izquierda, en actitud de andar. Con la mano izquierda sostiene una lanza en posición diagonal, que se engrosa en el extremo, y con el brazo derecho sostiene el escudo. No lleva casco. El estilo recuerda el de los *kuroi* griegos. Las representaciones de guerreros desnudos con lanza y escudo, con o sin casco, de estilo helenizante, son muy abundantes en los escarabeos pseudoegeicos. Puede tratarse de un dios de la guerra. Todas las representaciones son muy parecidas entre sí, pero no hay dos iguales, manifestándose así la habilidad y originalidad de los artistas grabadores.

Paralelos en glíptica: Leclant, *Talismans* p. 98, XXIII; Zazoff, *AG* lám. 22, n.º 8; Fernández-Padró, *Ibiza* n.º 46, 50; Vercoutter, *Objets* n.º 107; Boardman, *MAN* lám. XXVIII, n.º 168-173.

17

Cornalina. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo de Cádiz. s.VI a.C. Tumba fenicia n.º 38, Plaza de Asdrúbal (Cádiz), 1984.

Guerrero desnudo, barbado, de pie, de perfil hacia la izquierda, en actitud de caminar. Lleva una lanza en la mano izquierda y un escudo en forma de máscara de Silvano en la derecha. Alrededor una orla sogueada. Es un tema helenizante que recuerda las figuras de los vasos áticos de Eufronios⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Zazoff, *AG* lám. 22, n.º 4; Furtwängler, *AG* lám. VII, n.º 48; Richter, *Romans* dibujo 40; Leclant, *Talismans* fig. XXIII; Fernández-Padró, *Ibiza* n.º 46, 50; Boardman, *MAN* lám. XXVIII n.º 168-173.

(1) G. M. Richter, *El Arte Griego* p. 324, 341; K. Papaioannov, *Arte Griego* (1973), p. 444.

18

Cornalina. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo Arqueológico de Granada. 1,8x1,3x0,9. s.III a.C. Necrópolis de Almuñecar, tumba 5, zona A. Bibl.: F. Molina, *Almuñecar* p. 35, 36, fig. 11, lám. 12, 13. F. Molina-J. Padró, *Almuñecar II*, p. 123, fig. 2-1.

Guerrero desnudo, con casco, de perfil hacia la derecha, con la espalda curvada que se ajusta a la forma del campo, está luchando con otra figura masculina a la que ha derribado al suelo con una espada. La figura derrotada está de perfil hacia la derecha, apoyada en la pierna izquierda y la derecha extendida hacia el adversario⁽¹⁾. Alrededor una orla pseudosogueada, característica de los escarabeos etruscos. Responde al estilo etrusco «a globolo»⁽²⁾, que surge en el s.IV a.C. y se practicó en el centro de Italia, fuera de Etruria. La técnica es a base de grandes áreas redondas, hechas con un taladro de bola grande, sin detalles. Boardman usa el término «a globolo» de forma más restringida que Zazoff, y se lo aplica a piedras cuyos temas están hechos con taladros perlados y cortes rectos, en un intento de definir las características anatómicas; probablemente fueron realizados en otros centros distintos a los principales de los escarabeos etruscos. Para Zazoff la mayoría de los escarabeos de este estilo son del s.III a.C.; para Boardman, en cambio, no son posteriores al s.IV. Abundan en Cerdeña⁽³⁾. El material favorito usado para su fabricación era la cornalina.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 44, 47; Zazoff, *Etrusk. Skarab.* lám. 49, n.º 262, lám. 53, n.º 290; *AG* lám. 59, n.º 1-2, lám. 61, n.º 7, 9; Vollenweider, *Ginebra I* lám. 89, n.º 237, 240, lám. 92, n.º 246-247, 249; Gercke, *Göttingen* lám. 28 n.º 8a; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 54, n.º 259, 263, lám. 55, n.º 270, 272; *Wien I* lám. 12, n.º 57, lám. 13, n.º 63, 67, lám. 15, n.º 78; Boardman-Vollenweider, *Ashmolean* lám. XLI, n.º 252, 256; Boardman, *MAN* lám. XXXVIII, n.º 240.

(1) Este tema ha sido interpretado como una escena de sacrificio en la publicación de F. Molina, *Almuñecar en la Antigüedad*, p. 35.

(2) Sobre los escarabeos etruscos, Zazoff, *Etruskische Skarabäen*, 1968; *AG*, 1983 p. 241-246; W. Martini, *Die Etruskische Ringstein Glyptik*, 1971.

(3) E. Acquaro et alii, *La Collezione Biggio*, Roma, 1977 lám. 22, 9. Para objetos etruscos en Cerdeña véase M. Gras, *Studi Sardi* 23, 1973-74, p. 131-139. cit. por Boardman, *MAN*, p. 91.

19

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal, Museo de Gibraltar. 1,6x1,2x1. s.VI a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Culican «Phoenicians...», p. 114, fig. 3, XXXI, Padró, *Materiales*, p. 60, 29.21.

Jinete a caballo, de perfil hacia la derecha. Lleva casco y sujeta la brida del caballo con las dos manos, en actitud de galopar. Podría tratarse de una divinidad ecuestre, no identificada con exactitud⁽¹⁾ o de un personaje heroizado⁽²⁾. H. Fantar⁽³⁾ en un artículo sobre discos de terracota con temas de jinetes, ve en uno de ellos la imagen de un Poseidón, de Yam, dios marino representado en monedas de Tiro y Sidón. Las representaciones de jinetes son muy abundantes en los escarabeos pseudoegipcios.

Paralelos en glíptica: Cintas, *Utique* fig. 22; Vercoutter, *Objets* p. 113, n.º 74, p. 227, n.º 603-604, p. 228, n.º 605; Blázquez, *Dios-jinete* lám. 1; Fernández-Padró, *Ibiza* n.º 26, Vives, *Necrópolis* p. 73, n.º 383, 385-386, lám. XXVI, n.º 6, 8, 9; Blázquez, *Ibiza* p. 318, n.º XII, fig. 12; Furtwängler, *AG* lám. IX, n.º 13, 39, lám. VIII, n.º 62, 64; Richter, *Romans* n.º 333, 99; Astruc, *Catálogo* p. 111, n.º 2, lám. LXI, n.º 1; Padró, *Emporiom* p. 115-116, n.º 2, fig. 2.1; *Egyptian Type* lám. XXXVI, n.º 07.02; Boardman, *Ashmolean* lám. X, n.º 50; Vollenweider, *Ginebra III* n.º 51-53.

(1) W. Culican, «Phoenician Remains...», p. 114.

(2) Blázquez, *Dios-jinete* p. 102.

(3) H. Fantar, *Africa I*, 1966, p. 19 ss. cit. por Culican, *Op. Cit.*, p. 114; Blázquez, *Op. Cit.*, p. 101.

20

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal. Colección particular de Cádiz. Segunda mitad siglo V a.C. Necrópolis de Cádiz, Instituto Nacional de Previsión. Bibl.: M. J. Cisneros, *Historia de Cádiz en la Antigüedad*, 1971, p. 135.

Figura masculina de pie, de espaldas, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Intenta sujetar por las bridas a un caballo, de perfil hacia la derecha en actitud de correr. Alrededor una orla de puntos.

Paralelos en glíptica: Boardman, *GGFR* fig. n.º 355; Furtwängler, *AG* lám. VIII, n.º 60, 62, lám. IX, n.º 14, lám. LI, n.º 7; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 4, n.º 19; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 54, n.º 161.

21

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal al que falta casi la mitad del anverso. Museo de Gibraltar. 1,4x1x0,75. s.VI a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Culican, «Phoenicians...», p. 116, fig. 3, XXVIII. Padró, *Materiales*, p. 61, 29.28.

Atleta desnudo de perfil hacia la derecha, con el cuerpo curvado hacia delante. Con la mano derecha sujeta un estrigilo con el que se está untando la pierna. Alrededor una orla imitando un sogueado. Se trata de un tema de tradición griega, popular en el período arcaico tar-

dío, y que es corriente en la glíptica fenicia. También lo encontramos con frecuencia en escarabeos etruscos.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. IX, n.º 1; Boardman, *Ashmolean* lám. XIII, n.º 70; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 51, n.º 238; *Wien I* lám. 17, n.º 95; Zazoff, *AG* lám. 90, n.º 9, lám. 57, n.º 1, 2; *Etrusk. Skarab.* lám. 55, n.º 297.

22

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo de Cádiz. 1,6x1,1x0,35. Segunda mitad s.V a.C. Bajo el omóplato derecho del esqueleto del sarcófago antropoide femenino hallado en Cádiz en 1980. Bibl.: A. Blanco Freijeiro, «Fenicios de Sidón. A propósito del nuevo sarcófago de Cádiz», *Historia* 16 (59) 1981, p. 122. A. Blanco-R. Corzo, «Der Neue anthropoide Sarkofag von Cádiz», *MM* (22) 1981, p. 236ss., lám. 21. R. Corzo, «El nuevo sarcófago antropoide de la necrópolis gaditana», *Boletín del Museo de Cádiz*, II, 1981, p. 13.

Hondero desnudo de perfil hacia la izquierda y el torso en posición tres cuartos; tiene la rodilla izquierda apoyada en tierra y la pierna derecha flexionada. Está disparando una honda a una gran máscara de Sileno situada frente a él. Alrededor una orla imitando un sogueado. Las representaciones de sagitarios son frecuentes en los escarabeos fenicios, pero no las de honderos; además de éste, solo conocemos otro ejemplar en el Museo de Ginebra. Se trata de un tema helenizante.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Ginebra I* lám. 62, n.º 153; Zazoff, *AG* lám. 21, n.º 10, lám. 23, n.º 3; Boardman, *GGFR* n.º 356, 376; *Archaic* lám. 16, n.º 247, lám. 24, n.º 336; Furtwängler, *AG* lám. VIII, n.º 38, lám. LI, n.º 11; Boardman, *MAN* lám. XXIX, n.º 180-181.

23

Jaspe verde. Escarabeo con perforación longitudinal al que falta casi la mitad de la pieza. Museo de Gibraltar. 1,8x1,5x0,7. s.VI-V a.C. Gorham's Cave. Bibl.: Culican, «Phoenicians...», p. 115, fig. 3, XXVI.

Figura masculina de pie, de perfil hacia la izquierda en actitud de caminar. No se aprecia bien si va desnudo o lleva un faldellín. Conduce un animal del que sólo se aprecia la cola, debido a la rotura de la pieza. Alrededor una orla imitando un sogueado.

Paralelos en glíptica: Vercoutter, *Objets* p. 227, n.º 602; Boardman, *MAN* lám. II, n.º 10.

24

Serpentina o esteatita verde con manchas blancas. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,7x1,1x0,6. s.VI a.C. Torres Alocaz (Utrera, Sevilla), Bibl.: M. L. Cano, «Un nuevo escarabeo púnico en la provincia de Sevilla», *Homenaje a C. Fernández Chicharro*, 1982, p. 179ss.

El campo está dividido en tres registros, de los cuales el central es el mayor, en él se representa una figura masculina de pie, de perfil hacia la izquierda en actitud de caminar y con el bra-

zo derecho en alto. Delante de ella, a sus pies, una esfinge alada de perfil hacia la derecha⁽¹⁾. Otras dos esfinges del mismo tipo se encuentran representadas en los otros dos registros. La escena está rodeada por una orla que imita a un sogueado igual a las líneas que dividen el campo. La técnica es muy elemental, a base de un taladro grande, redondeado para las formas básicas, y de rueda finas para el resto; formas muy esquemáticas sin detalles. La forma del lado grabado es egipcio-fenicia, muy relacionada con los anillos llamados «de cartucho», que imitan los griegos a fines del s.VII. Son anillos metálicos que se dan en Grecia oriental en época arcaica cuyos temas grabados se desarrollan en tres o cuatro registros, siguiendo la moda fenicia, y se dan paralelamente en los escarabeos griegos de occidente⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: En estilo, Furtwängler, *AG* lám. VI, n.º 28; Boardman, *Ashmolean* n.º 89, 91, 93, 94; *GGFR* n.º 281, 422, 424, 435. En iconografía, Maaskant, *La Haya* n.º 13; Boardman, *GGFR* n.º 353, 487; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 31, n.º 131; Brandt, *AGD I Munich I* lám. 22, n.º 201-202; Vollenweider, *Ginebra I* lám. 64, n.º 157-159; *Ginebra III* n.º 183.

(1) Sobre el tema de la esfinge en los escarabeos, E. Hornung-E. Staehelin, *Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen*, 1975, p. 143; también A. Desenne, *Le Sphinx, étude iconographique I. Des origines à la fin du second millénaire*, 1957, p. 23; «*Le Sphinx, d'après l'iconographie jusqu'à l'archaïsme grec*», París, 1960, cit. por Pan-nutti, *Napoles* p. 78; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Sphinx.

(2) Boardman, *GGFR* n.º 422-427; *Ashmolean* lám. XVI.

25

Pasta blanca. Escarabeo con perforación longitudinal. Museo de Gibraltar. 1,15x0,85x0,6. s.VII-VI a.C. Gorham's Cave.

Esfinge de perfil hacia la derecha, apoyada sobre los cuartos traseros, con la cola las alas hacia arriba. Reposa sobre un cesto neb (signo nb). Las alas el cuerpo decorados con líneas paralelas. Alrededor una orla lineal. La representaciones de esfinges androcéfalas son muy abundantes en los escarabeos egipcios, primero ápteras y luego aladas, al parecer por influencias semíticas. Se las representa en las más diversas actitudes y composiciones, cuando no aparece sola. Las producciones de Naucratis la usaron como motivo iconográfico. Las esfinges en escarabeos pseudoegeos, como el nuestro, son menos frecuentes y obedecen prototipos egipcios. El tema de la esfinge se siguió usando en época romana, y Augusto la adoptó como emblema de su sello de Estado⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Fernández-Padró, *Ibiza* p. 218, n.º 78; Furtwängler, *AG* lám. VI, n.º 33, 69; Vercoutter, *Objets* p. 127, n.º 133, 134, p. 219, n.º 571-5733; Brandt, *AGD I Munich I* lám. 22, n.º 201, 202; Vollenweider, *Ginebra I* lám. 64, n.º 5, 6, 8, 9; *Ginebra III* n.º 183; Deliciae n.º 482; Boardman, *Island Gem* n.º 3444; *GGFR* n.º 353, 487; *MAN* lám. XXV, n.º 153-154; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 31, n.º 131.

(1) Henig, *British Sites* p. 122.

26

Pasta vítrea blanca transparente. Escarabeo con perforación longitudinal. La superficie está muy gastada y tiene dos fracturas. Museo de Cádiz. 1,2x0,9x0,6. Excavación de P. Quintero en

la necrópolis de Cádiz en 1916 en la zona llamada «polémica». Bibl.: C. Blanco, «Nuevas adquisiciones del Museo de Cádiz», *MMAP* 1943, p. 78.

Esfinge alada, de perfil hacia la izquierda, apoyada en los cuartos delanteros y las alas extendidas hacia arriba, decorada con rayas horizontales y paralelas.

Paralelos en glíptica: Boardman, *GGFR* n.º 353, 487; Vollenweider, *Ginebra I* lám. 64, n.º 5, 6, 8, 9; *Ginebra III* n.º 183.

27

Pasta verde. Escarabeo con perforación longitudinal en muy mal estado de conservación. Museo de Gibraltar. 1,5x1,1x0,7. s.VII-VI a.C. Gorham's Cave. Bibl.: «Phoenicians...», p. 114, fig. 3, XIX. Padró, *Materiales*, p. 59, 29.19.

El mal estado de la pieza hace casi imposible identificar el tema representado; podría tratarse de una esfinge apoyada en los cuartos traseros de perfil hacia la izquierda, con las alas extendidas hacia arriba, o de un grifo alado en igual postura.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich I* lám. 22, n.º 201-202, lám. 23, n.º 212; Vollenweider, *Ginebra III* n.º 98, 158, 170, 183; Vercoutter, *Objets* p. 129, n.º 572-574, p. 220 n.º 575-576; Fernández-Padró, *Ibiza* p. 218, n.º 78; Boardman, *MAN* lám. 24, n.º 145-148; lám. XXV, n.º 149-150.

28

Jaspe verde. Forma ovalada. Cara superior en relieve e inferior plana. Museo de Cádiz. 1,4x1,2x0,4. s.VI a.C. Tumbas descubiertas en Cádiz por ingenieros militares en 1914. Bibl.: P. Quintero, *Necrópolis*, p. 64. C. Blanco, «Nuevas adquisiciones...», p. 78.

Máscara humana entre grotesca y monstruosa, con el pelo dividido en cinco mechones que le caen sobre la frente; cejas enarcadas, nariz ancha y ojos saltones; la boca muy grande abierta en forma de arco, con las comisuras hacia arriba. La barba tiene seis mechones, está trabajada con líneas horizontales. La técnica podría encuadrarse en lo que Boardman llama «Robust Style»⁽¹⁾. Este tipo de gemas en relieve con temas como el Gorgoneion o Sirenas era probablemente obra de griegos en Etruria y estilísticamente están muy cerca de los ambar grabados en Italia que son más helenizados.

Paralelos en glíptica: Boardman, *GGFR* p. 148, n.º 6, 406-407; *Archaic* lám. 39, n.º 599.

(1) Boardman, *GGFR* p. 152-153.

29

Pseudo-escarabeo en forma de cabeza negroide, con perforación transversal a través de las orejas. Superficie muy gastada. Museo de Cádiz. 1,2x1x0,85. Santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda. Cádiz), 1979.

La parte convexa representa en relieve una cabeza negroide con el mentón prominente, los

ojos formados por dos líneas que forman ángulo, los cabellos caen hacia la frente, indicado por líneas paralelas, la nariz muy ancha y groseramente indicada y los labios gruesos. Estos rasgos están muy desdibujados debido al desgaste de la piedra. La parte plana representa la figura grabada de un cuadrúpedo de perfil hacia la derecha, realizado de forma muy esquemática, con pequeños cuernos decorado con pequeñas líneas radiales, que se repite en sellos egipcio-fenicios traídos de Chipre⁽¹⁾. Este tipo de piezas, que llaman pseudo-escarabeos, con la parte convexa trabajada en forma de cabeza en relieve, deriva de Egipto, Fenicia y Chipre, y fueron importadas a Cartago, siendo muy populares en Naucratis⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Ginebra III* n.º 89, 156-159; Zazoff, *AG* lám. 9, n.º 6, lám. 13, n.º 27; Vercoutter, *Objets* n.º 461; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 27, n.º 1.

(1) L. P. Di Cesnola, *Cyprus: its Ancient Cities, Tombs and Temples*, Londres, 1877 lám. VII, 12, lám. XXXVII. cit. por Vollenweider, *Ginebra II* p. 116; V. E. G. Kenna, *Catalogue of the Cypriote Seals of the Bronze Age in the British Museum. Corpus of the Cypriote Antiquities* n.º 3, 1971, p. 34s, lám. 31-115, 116, 118, cit. por Zazoff, *AG* p. 70 n. 29.

(2) Vollenweider, *Ginebra III* p. 116; Boardman, *GGFR* p. 140; Zazoff, *AG* p. 69-70; Vercoutter, *Objets* p. 195.

30

Pasta vítrea azul. Colgante en relieve por las dos caras. Superficie muy gastada. Museo de Cádiz. 2,5x1,7x1,4. Santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz).

Colgante en forma de cabeza femenina de frente, con cabello que le cae sobre los hombros o peluca *klaft*, realizada a base de círculos. Hecha con molde, en relieve por las dos caras y con arete en la parte superior para colgar. Este tipo de colgante, pero con máscaras grotescas, se encuentra en necrópolis púnicas y en Egipto⁽¹⁾, y se difunde por todo el Mediterráneo. Kisa en su obra sobre el vidrio antiguo⁽²⁾ admite el origen helenístico de estos colgantes y piensa que son amuléticos. Pudieron servir de objetos de intercambio entre cartagineses y etruscos, en cuyas tumbas han sido encontradas muchas pastas vítreas. Encontramos estas cabezas femeninas en terracotas de mayor tamaño⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Ginebra II*, lám. 93, n.º 306. En joyería, Quattrocchi Pisano, *Tharros* n.º 135, fig. V, lám. XI.

(1) S. Moscati, *Il Mondo Punico*, 1980; A. Parrot et alii, *Los Fenicios*, 1975, p. 233.

(2) Kisa, *Das Glas im Altertum* vol. I, p. 93 ss, 126, fig. 19-21.

(3) Fernández, *Puig des Molins* láms. X, XV; P. San Nicolás Pedraz, «La indumentaria representada en las terracotas de Ibiza», *AEspA* 57, 1984 p. 26, 35.

31

Pasta vítrea azul. Colgante en relieve por las dos caras, en mal estado de conservación. Museo de Cádiz. Santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz).

Es igual a la n.º 30, aunque con ligeras variantes. El pelo no está trabajando en círculos, es liso, y su realización es más somera, así como el relieve más plano. Parte de la pasta vítrea asoma alrededor de la imagen por haber rebosado del molde en el momento de realizar la pieza.

Paralelos en glíptica: los mismos que la n.º 30.

Esteatita gris. Escarabeo con perforación longitudinal. La superficie está bastante gastada. Museo de Cádiz. 0,8x0,7x0,5. Segunda mitad s.VI a.C. Santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz), 1978.

Planta de pie izquierdo representada de forma tosca y sin detallar. El tema del pie como representación figurativa aparece con frecuencia en el santuario de La Algaida, de donde procede este escarabeo. Pudiera deberse al hecho de que en él se adorara al pie como divinidad, ya que el culto al pie, como el de Serapis, por ejemplo, está constatado en otros lugares⁽¹⁾. Es un tema Helenizante que aparece como parte de un grupo de símbolos con los escarabeos de jaspe verde. Boardman cree que el tema de la planta del pie es muy común, pero que solo se da en gemas griegas⁽²⁾; sin embargo no es así, ya que la encontramos representada también en gemas del período romano⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG lám.* IX, n.º 18; Boardman, *GGFR* n.º 344; *Ashmolean lám.* XIII, n.º 71; *MAN lám.* XXXIV, n.º 212; Gramatopol, *Acad. Roum. lám.* XIX, n.º 390b; Zazoff, *AG lám.* XXXVI, n.º 15; Brandt, *AGD I Munich 2 lám.* 187, n.º 2167.

(1) Sobre el tema de la planta del pie como símbolo de la divinidad ver W. Deonna, «Le pied divine en Grèce et à Rome», *L'Homme Préhistorique* XI^e année, Paris, 1913 p. 253; M. Guarducci, «Le impronte del Quo Vadis e monumenti affini, figurati ed epigrafici», *Rediconti Pont. Acc. Arch.* XIX, 1942-3 p. 305-344; L. Castiglioni, «Zur Frage der Serapis-Fusse», *Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertum Kunde* 97, 1971 p. 30-43.

(2) *GGFR* p. 146.

(3) Gramatopol, *Acad. Roum. lám.* XIX, n.º 390b; Brandt, *AGD I Munich 2 lám.* 187, n.º 2167.

33

Serpentina verde. Forma de cubo con perforación longitudinal. Colección particular de Montilla (Córdoba). 1,5x1,2x0,7. s.VIII a.C. El Juncal (Montilla, Córdoba).

En una de las caras mayores están grabadas dos figuras arrodilladas, una frente a otra, con los brazos hacia arriba en actitud suplicante. En la otra cara no se distinguen bien los motivos, aunque parece tratarse de un ancla a la derecha unos peces alrededor. Son diseños lineales cuya técnica de grabación es muy simple, a base de rayas realizadas a mano con algún objeto punzante, sin taladros, sobre piedra blanda. La forma de la piedra, el estilo del grabado nos inducen a pensar que pertenecen al período geométrico griego⁽¹⁾. Se trata de sellos relacionados con la burocracia palaciega de la edad de bronce griega. Se perforaban para ser colgados de un cordón.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich 1 lám.* XI, n.º 97, 99, 100, lám. XII, n.º 101-102, lám. XIII, n.º 103; Zazoff, *AG lám.* 11, n.º 1, 2; *Geometrischen lám.* 30, n.º 1-7; Boardman, *GGFR* n.º 208, 218, 220, 222, 227; *Ashmolean lám.* II, n.º 4, lám. IV, n.º 18, lám. VIII, n.º 40; Vollenweider, *Ginebra I lám.* 72, n.º 185-186; *Ginebra III* n.º 175-177; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlin lám.* 30, n.º 125, lám. 31, n.º 127.

(1) Para la glíptica de este período ver Zazoff, *AG* p. 51-64 (con bibliografía); «Zur geometrischen Glyptik», *Opus Nobile, Festschrift für Ulf Jantzen*, 1969 p. 181 ss; Boardman, *GGFR* p. 107-137.

Pasta blanca en anillo de oro. Escarabeo o escaraboide en mal estado de conservación (está roto el dorso y no podemos saber de que se trata). Museo Arqueológico de Granada. 1,1×0,9×0,5. s.VII-VI a.C. Necrópolis de Almuñecar.

El mal estado de conservación no nos permite identificar la temática representada. El anillo es basculante de sección circular, que se adelgaza en los extremos, unidos por las charnelas al engarce, que es casi rectangular con los bordes redondeados.

CATALOGO DE PIEZAS ROMANAS

35

Calcedonia. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Pequeña fractura en el borde superior. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,7x1,2x0,3. Fines s.I d.C. Itálica. Bibl.: C. Fernández Chicarro, «Camafeos y entalles del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla», *MMAP*, XI-XII (1950-51), p. 67, fig. 52.

Júpiter sedente de perfil hacia la derecha. Con el brazo izquierdo sujeta un cetro y en la palma de la mano derecha mantiene una Victoria que le ofrece una corona. Lleva un himation por los hombros que le cae por la espalda. A sus pies un águila retrocéfala. Es uno de los temas más comunes en la glíptica romana imperial, más difundido sedente que de pie. El motivo es griego y procede del tipo de Fidias⁽¹⁾. Es un motivo muy utilizado en numismática, con las leyendas CUSTOS, VICTOR y CONSERVATOR⁽²⁾. Estilo imperial de sombrero de ala.

Paralelos en glíptica: Richter, *Romans* n.º 55-58; Gercke, *AGD III Göttingen*, lám. 49, n.º 238-244; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. II, n.º 31, lám. V, n.º 96-97; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 55, n.º 957, lám. 107, n.º 1221-12233; Henig, *British Sites* lám. I, n.º 4, 5, 6; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 222, n.º 2451-2454, lám. 296, n.º 3017-3018; Maaskant, *La Haya* n.º 441, 771, 845.

(1) G. M. A. Richter, «The Pheidian Zeus at Olympia», *Hesperia* n.º 35, 1966 p. 166 ss. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 200.

(2) Lo vemos en sextercios de Domiciano: Mattingly, *CREBM* t. II, lám. 75,2, lám. 77,3, lám. 79,5 y lám. 80,10; en denarios de Adriano: idem. t. III, lám. 52,16; en denarios y sextercios de Marco Aurelio y Commodo: idem. t. IV, lám. 68,6 y 20, lám. 83,1; en aureos y denarios de Septimio Severo: idem. t. V, lám. 16,9 y 10; en aureos de Caracalla: idem. t. V, lám. 68,9.

36

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Málaga. 1,1x0,85x0,3. 2.ª mitad s.I-II d.C. Ilurco.

Júpiter sedente en el trono de perfil hacia la derecha. Va vestido con un manto que le cae por los hombros. Con la mano derecha sujeta una patera y la izquierda, en vez de sujetar el cetro como en las representaciones más usuales, la apoya en el trono. El cetro está apoyado en el suelo formando una línea diagonal por detrás de la figura. Línea de base. Esta representación del dios sedente no se ajusta a la usual por el mencionado detalle del cetro y por tener el pecho cubierto. Con la patera aparece en monedas de Caracalla⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 49, n.º 242-244; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 15, n.º 118-120; Maaskant, *La Haya* n.º 772, 819, 820, 1009, 1011, 1040;

Vollenweider, *Deliciae* n.º 363, 365; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 296, n.º 3015; Furtwängler, *AG* lám. 62, n.º 26.

(1) Mattingly, *CREBM* t. V, p. ccvii; en monedas del 216-217 d.C.

37

Pasta vítrea azul en anillo de plata. Forma ovalada, ambas caras planas y lados rectos. Superficie muy gastada. Museo de Linares (Jaén), 1,1x1. 50 a.C. 50 d.C. Cástulo.

Júpiter sedente de perfil hacia la derecha. Con la mano izquierda sujeta el cetro y con la derecha un haz de rayos. A los pies un águila retrocéfala. Este tema es muy representado en glíptica, variando los atributos que lleva en la mano, una Victoria, un haz de rayos o una pátera, y el águila suele ir siempre a sus piés.

Paralelos en glíptica: Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. V, n.º 87, 94; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 55, n.º 958, lám. 108, n.º 1230-1231; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 222, n.º 2449; Casal, *Blanco Cicerón* n.º 1; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 94, n.º 72.

38

Calcedonia blanca. Forma ovalada, cara superior ligeramente convexa y la inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1,6x1,2x0,3. Época augustea. Torre del Águila, La Cañada, Utrera (Sevilla).

Júpiter sedente, con el cuerpo en posición de tres cuartos, la cabeza de perfil hacia la derecha; con la mano izquierda sujeta el cetro y con la derecha una pátera. Delante, a sus piés, un águila retrocéfala. Junto a esta y frente al dios una Victoria de pié, de perfil hacia la izquierda, con una palma sobre el hombro y sosteniendo una corona con la mano izquierda en actitud de coronar al dios. Línea de base. Este tipo de representación aparece poco en glíptica, aunque sí es frecuente cada figura por separado.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 102, n.º 1195; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. V, n.º 98-99.

39

Calcedonia blanca. Forma ovalada. Ambas caras convexas. Museo Arqueológico de Sevilla. 1x0,8x0,35. Fines s.I d.C. Itálica.

Júpiter de pie, en posición tres cuartos y la cabeza de perfil hacia la derecha, desnudo y con clámide que le cae por la espalda. Con la mano izquierda sujeta el cetro. A sus piés el águila retrocéfala. Línea de base. El tipo responde a un motivo del arte griego del s.IV a.C., posiblemente derivado de una estatua de Argos⁽¹⁾. La representación del dios de pié, desnudo, con cetro y haz de rayos la vemos en moneda de época republicana⁽²⁾ e imperiales con la leyendas TONANS y CONSERVATOR⁽³⁾. Es muy frecuente en monedas de época antoniniana y se sigue usando en las s.III⁽⁴⁾.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XLVI, n.º 49; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 67, n.º 399-400; *Wien II* lám. 108 n.º 1233, lám. 109, n.º 1234; Henig, *British Sites* lám. 1, n.º 14-15; *Lewis Coll.* lám. 1, n.º 4; Hamburger, *Caesarea* lám. 1, n.º 11-12; Agostini, *Ferrara* n.º 15.

(1) Henig, *British Sites* p. 69.

(2) Grueber, *CRRBM* t. III, lám. LXI, 20, lám. LXII, 1.

(3) Mattingly, *CREBM* t. I, lám. 7, 14-17.

(4) Mattingly, *CREBM* t. IV, lám. 97, 8, 13, t. V, lám. 78, 13-14.

40

Agata marrón en anillo de plata. Forma ovalada. Cara superior plana. Museo Arqueológico de Sevilla. 1x0,7. s.II d.C. Mulva (Munigüa, Sevilla).

Apolo de pie, desnudo, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Lleva colgado en la espalda un carcaj y con la mano derecha sujeta una rama de laurel u olivo. A sus pies, a la izquierda, un objeto que podría interpretarse como una lira, sobre la que apoya el brazo izquierdo. Línea de base. Este tipo iconográfico, está muy difundido en la glíptica imperial, y lo vemos en gemas de gusto neoático del s.I a.C. Aparece en monedas a partir del s.III d.C.⁽¹⁾. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 5, n.º 34; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 34, n.º 69; Maaskant, *La Haya* n.º 71, 577; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 226, n.º 2480, lám. 243, n.º 2628, lám. 244, n.º 2629; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 4, n.º 579, lám. 114, n.º 1269; *AGD II Berlín* lám. 77, n.º 440; Furtwängler, *AG* lám. XLIV, n.º 60, 62; Henig, *British Sites* lám. 1, n.º 20-21; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. VII, n.º 142; Sena Chiesa, *Luni* lám. VII, n.º 47, lám. VIII, 48 Boardman, *Ionides Coll.* n.º 14; Vollenweider, *Deliciae* n.º 427-430; Agostini, *Ferrara* n.º 25.

(1) Mattingly, *CREBM* t. II, lám. 15, 294.

41

Cornalina en anillo de plata. Forma ovalada, cara superior ligeramente convexa e inferior plana, lados cortados hacia el anverso. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 0,7x0,5. s.II d.C. Provincia de Sevilla.

Apolo desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Con la mano derecha sostiene una flor y con el brazo izquierdo el manto, del que cuelgan los extremos. Línea de base. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. 1, n.º 20-21; Hamburger, *Caesarea* lám. IV, n.º 89; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. VII, n.º 144, Philipp, *Mira et Magica* lám. 4, n.º 15.

42

Nícolo casi negro. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Colección de la condesa de Lebrija. 1,4x1,2x4. Itálica.

Apolo desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Del brazo izquierdo le cae el manto y con la mano derecha sujeta una rama. Línea de base.

Paralelos en glíptica: Como los del n.º 41 del catálogo.

43

Material y perfil desconocidos, a que solo disponemos de la fotografía de la pieza. Forma ovalada. 2.ª mitad s.I. a.C. Colección particular de Estepa (Sevilla).

Busto de Apolo de perfil hacia la derecha, sin barba, y con el cabello recogido en tirabuzones de los que tres le caen por el rostro. Lleva una tenia o corona. Bajo el cuello, el comienzo del vestido está representado por surcos cortos y paralelos en forma radial. Se trata de un tipo de cabeza de Apolo con larga cabellera y rizos, laureado o con tenia, que se encuentra en monedas romanas con relativa frecuencia alrededor del 90 a.C., en denarios de Piso Frugi, L. Calpurnius Piso, C. Publicius Malleolus y C. Marcius Censorinus, alrededor del 64 a.C.⁽¹⁾. Este sustituye en parte al tipo más antiguo de Apolo con el cabello recogido en un moño sobre la nuca, y se da hasta época augustea. El tipo con los tirabuzones o rizos es helenístico, tal vez alejandrino y es muy usual en la segunda mitad del s.I a.C. y en época de Augusto.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 204, 290; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 30, n.º 172-173; *AGD I Munich 2* lám. 117, n.º 1034-1036; *AGD I Munich 3* lám. 295, n.º 3000-3001; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 35, n.º 72-73; Vollenweider, *Deliciae* n.º 278; Sena Chiesa, *Luni* lám. XIV, n.º 92-93.

(1) Sydenham, n.º 652, 664. Sobre la rehelenización de las monedas romanas en la primera mitad del s.I. a.C., testimoniada particularmente por la cabeza de Apolo de las monedas de L. Calpurnius Piso, ver H. Zehnacker, *Moneta*, Roma, 1973. cit. por Sena Chiesa, *Luni* p. 97.

44

Cornalina. Forma ovalada. Cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Fractura en el borde inferior derecho. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,1x0,8x0,3. 2.ª mitad s.II d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, «Camafeos y entalles del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla», *MMAP*, XI/XII (1950-51), p. 67, fig. 53; A. García y Bellido, *Colonia Aelia Augusta Italica*, p. 159.

Marte desnudo, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda y con casco. Con el brazo izquierdo sujeta una lanza y del derecho le cae una clámide⁽¹⁾. Es el *Mars Ultor* que aparece normalmente *thoracato*, aunque el modelo helenístico en que se basa estaría probablemente desnudo. Estilo imperial tosco de surcos planos.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 6, n.º 41; Agostini, *Ferrara* n.º 18.

(1) García y Bellido confunde una fractura circular de la piedra con un escudo, *Op. Cit.*, p. 159.

45

Cornalina en anillo de bronce. Forma redonda. Ambas caras planas y lados rectos. Museo Arqueológico de Sevilla. 1x1. s.II-I a.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 70, fig. 60; A. García Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Cabeza de Marte de perfil hacia la izquierda, con yelmo tipo ático con cimera. El rostro realizado con un taladro redondo y grueso, y el resto con taladros de rueda, respondiendo al estilo republicano de rueda. Una representación similar del dios aparece en denarios de Galba del año 69 d.C. con la leyenda MARS ULTOR⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Ginebra II* lám. 84, n.º 272; Gonzenbach, *Vindonissa* lám. 27, n.º 9; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 22, n.º 122; *Wien II* lám. 118, n.º 1292.1293; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 158, n.º 1704-1707; *AGD I Munich 3* lám. 189, n.º 2180, 2186, 3165; Sena Chiesa, *Luni* lám. III, n.º 18; Furtwängler, *AG* lám. XXX, n.º 28; Henig, *British Sites* n.º 227.

(1) *RIC I*, 187, 33, lám. 13, n.º 211.

46

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Museo de Itálica. 1,7x1,3x0,3. Comienzos s.II d.C. Itálica. J. M. Luzón, *La Itálica de Adriano*, p. 100.

Busto del dios Marte⁽¹⁾, visto por la espalda, la cabeza de perfil hacia la izquierda ligeramente inclinada hacia abajo. Está representado joven, imberbe y desnudo, con casco corintio del que cuelgan dos cintas por detrás; por debajo del casco asoma el cabello en pequeños mechones. Técnica a base de un taladro grande redondeado para las formas esenciales, taladros de rueda pequeños para los detalles. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 111, n.º 977; Henig, *British Sites* lám. XV, n.º 467, lám. XIV, n.º 466; Furtwängler, *AG* lám. XL, n.º 39; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 4, n.º 584; Gonzenbach, *Vindonissa* lám. 27, n.º 9; Roca, *Andújar* n.º 9.

(1) Henig identifica una figura igual con Alejandro Magno, pero creemos que se trata del dios Marte. Sobre el ver Da-remberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Mars; EAA t. IV, s.v. Marte.

47

Nícolo azul. Forma ovalada. Ambas caras planas con los lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso, perfil nícolo. Borde izquierdo fracturado. Museo Arqueológico de Sevilla. 1x0,7x0,3. s.II d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 67, fig. 54; A. García y Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Ceres de pie, de perfil hacia la izquierda. Viste su indumentaria habitual, chitón largo con peplos encima. Con la mano derecha sujeta una fuente de frutos y con la izquierda, hacia abajo una espiga o cetro. Aparece representada en monedas de Domiciano con la leyenda FIDES PUBLICA, y en la de otros emperadores como Antonio Pio, Caracalla y Heliogábalo⁽¹⁾. Estilo imperial de transición de sombrero de ala.

Paralelo en glíptica: Scherf, *AGD III Branschweig*, lám. 7, n.º 53; Zazoff, *AGD III Kassel*

lám. 91, n.º 49a; Maaskant, *La Haya* n.º 520, 521, 869, 870, 957, 978, 979, 989; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 91, n.º 524; *Wien II* lám. 147, n.º 1493; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 228, n.º 2500-2501, lám. 229, n.º 2503-2505; Henig, *British Sites* lám. IX, n.º 259-270; Agostini, *Ferrara* n.º 42.

(1) Mattingly, *CREBM* lám. 71, n.º 7, lám. 73, n.º 7, lám. 74, n.º 7; Mattingly-Sydenham, *RIC* n.º 8, 24, 79, 291, 440.

48

Sarda marrón en anillo de plata. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1,3x1x0,3. Fines s.II d.C. Provincia de Sevilla.

Ceres de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda y vestida con chitón largo. En la mano izquierda lleva un plato o bandeja y en la derecha dos espigas de trigo⁽¹⁾. Estilo imperial de barbilla-boca-nariz.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 238, n.º 2501; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 91, n.º 524; Henig, *British Sites* lám. IX, n.º 259-269; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 7, n.º 53; Agostini, *Ferrara* n.º 42.

(1) Véase nota 1 de la pieza n.º 47 del catálogo.

49

Cornalina en anillo de plata. Forma ovalada, cara superior convexa. Museo de Itálica. 1,2x0,95x0,3. Fines s.II d.C. Itálica.

Ceres de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Vestida con chitón largo y peplos corto con *cingulum* ceñido debajo del pecho. Con la mano izquierda sujeta dos espigas de trigo y con la derecha una fuente o plato con frutos⁽¹⁾. Esta personificación es muy usual en glíptica y numismática. Las representaciones de *Fides* difieren de las de *Annona* y *Aequitas* por la posición más frontal del cuerpo⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 520-521, 869, 870; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 158 n.º 582, lám. 159, n.º 1585-1588; *AGD II Berlín* lám. 91, n.º 524; Henig, *British Sites* lám. IX, n.º 259-270; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. X, n.º 205-208; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 7, n.º 53; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 228, n.º 2501; Agostini, *Ferrara* n.º 42.

(1) Según Henig (*British Sites* p. 217, n.º 259) el original era una estatua de Praxiteles.

(2) Ph. Lederer, «Zum Annona Typus», *Berl. Münzbl.* 44, 1924 p. 134-139; Gnecci, *Personificazioni* 361, 363, cit. por Maaskant, *La Haya* p. 219.

50

Hematites. Forma ovalada. Ambas caras planas, lados cortados hacia el reverso. Pequeña fractura en el borde superior. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,3x1,6x0,2. s.II d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 69, fig. 59; A. García y Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Sol conduciendo una cuádriga, de perfil hacia la izquierda. El dios, con el brazo derecho extendido, sujeta las bridas con la mano izquierda. Los caballos están realizados de manera que sólo aparece completo el que está en primer plano, y los demás detrás, dando así profundidad a la escena. La caja de carro está representada muy esquemáticamente con solo tres líneas. Se trata de un tema muy usual en glíptica. Técnica a base de taladros redondeados, que produce surcos básicos, sin detalles; estilo esquemático. El tema tiene un simbolismo funerario, relacionado con el alma que pasa al Sol desde su morada lunar, ascendiendo al cielo en su carro⁽¹⁾. El tipo aparece en denarios de Caracalla.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. II, n.º 34-35; *Lewis Coll.* lám. 2, n.º 19; Bra-matopol, *Acad. Roum.* lám. II, n.º 32; Maaskant, *La Haya* n.º 187, 578, 1116a; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 111, n.º 401, 403-406; *Deliciae* n.º 444, 427; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 246, n.º 2548-2651, lám. 260, n.º 2771; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 112, n.º 1258, lám. 113, n.º 1259, lám. 151, n.º 1526; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 60, n.º 375, lám. 61, n.º 378-379; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 106, n.º 158; Hamburger, *Caesarea* n.º 20-21; Roca, *Andújar* p. 30, n.º 1-2.

(1) Henig, «Death and the Maiden: Funerary Symbolism in Daily Life», *Roman Life and Art in Britain* t. II, p. 358-359.

(2) Mattingly, *CREBM* t. V, lám. 71,4.

51

Cornalina en anillo de bronce. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el anverso. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1,2x0,8. Fines s.II d.C. Provincia de Sevilla.

Sol desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda y radiada. El brazo izquierdo extendido y con el derecho sujeta el látigo y el manto, al que le cuelgan los extremos. Línea de base. El tipo lo encontramos en monedas de Septimio Severo. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 56, n.º 962, lám. 113, n.º 1260-1262; Scherf, *AGD III Braun-Schweig* lám. 9, n.º 68; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 81, n.º 606-6078; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 106, n.º 159, lám. 117, n.º 212a; Maaskant, *La Haya* n.º 481; Henig, *British Sites*, lám. I, n.º 30-32, lám. XXV, App. 47; Vollenweider, *Deliciae* n.º 446; Bonner, *Magical Amulets* n.º 222-224; Casal, *Blanco Cicerón* n.º 3; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 246, n.º 2646-2647; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XIV, n.º 279-280; Hamburger, *Caesarea* lám. 1, n.º 19; Zahlhaas, *Pressmar* p. 35, n.º 35; Agostini, *Ferrara* n.º 26.

(1) Mattingly, *CREMB* t. V, lám. 19, n.º 17.

52

Jaspe negro. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Pequeña fractura en el borde derecho. Museo de Linares (Jaén). 1,2x0,9. Fines s.II-III d.C. Cástulo. R. Contreras, «Entalles inéditos en el Museo de Linares», *Oretania* 1 (1959), p. 40, fig. 8.

Sol desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda y radiada. Por los

hombros le cae un manto que recoge con el brazo derecho y cuyos extremos caen hacia abajo. Con el mismo brazo sujeta un látigo, y el izquierdo lo extiende hacia adelante. Línea de base.

Paralelos en glíptica: como la pieza n.º 51 del catálogo.

53

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores cortados hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Pequeña fractura en el borde derecho. Museo Arqueológico de Sevilla, 1,1x0,9x0,3. s.II d.C. Itálica.

Mercurio desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Con la mano izquierda sujeta el caduceo, y del brazo cuelgan los extremos de un manto. Con la derecha sujeta el *marsupium*. Línea de base. El prototipo de esta figura debe ser la estatua de Policeto. El atributo de la bolsa o marsupio, símbolo de la prosperidad económica, no aparece en la réplicas de la escultura original griega, pero sí es frecuente en época romana imperial. Es la divinidad más representada en glíptica, así como en otras artes, y su imagen está muy difundida en bronce imperiales. Se encuentra en monedas de Trajano y Marco Aurelio⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 97, n.º 844; *AGD I Munich 3* lám. 230, n.º 2513-2515; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 119, n.º 1296-1302; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 92, n.º 60, lám. 93, n.º 61-65; AG lám. 104, n.º 8, lám. 111, n.º 4-7; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 44, n.º 182; Henig, *Lewis Coll.* lám. 3, n.º 36; *British Sites* lám. II, n.º 38-52; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XI, n.º 225-235, lám. XII, n.º 236-242; Sena Chiesa, *Luni* lám. X, n.º 64-66; Maaskant, *La Haya* n.º 586, 587, 822, 823, 851, 962, 1010, 1017, 1032; Vollenweider, *Deliciae* n.º 398; Krug, *Germania 53* lám. 34, n.º 25; *Germania 55* lám. 14, n.º 1; Hamburger, *Caesarea* lám. II, n.º 22-27; Gonzenbach, *Vindonissa* lám. 27, n.º 11-12; Pannuti, *Napoles* n.º 70; Agostini, *Ferrara* n.º 24, 866; Zahlhaas, *Pressmar* n.º 52; Philipp; *Mira et Magica* lám. 9, n.º 36.

(1) RIC t. II, n.º 438, t. III, n.º 1070-1074.

54

Jaspe verde en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior convexa. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1x0,7. s.I-II d.C. Provincia de Sevilla.

Mercurio desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda. Apoya el brazo izquierdo en una columna y con el derecho sujeta el caduceo. La pierna izquierda doblada y cruzada sobre la otra, en la que se apoya, línea de base. Estilo imperial de cabeza redonda.

Paralelo en glíptica: Brandt, *AGD III Munich 3* lám. 230, n.º 2518, lám. 231, n.º 2525.

55

Calcedonia blanca en anillo de bronce. Forma ovalada, cara superior plana y lados hacia el anverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1x0,8. s.I. d.C. Itálica.

Mercurio desnudo, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Con la mano derecha

sujeta una bolsa y con la izquierda un objeto que podría ser un caduceo. Del brazo izquierdo le cae un manto.

Paralelos en glíptica: como los de la pieza n.º 54 del catálogo.

56

Pasta vítrea azul. Forma ovalada. Ambas caras planas, lados cortados hacia el anverso. Mal estado de conservación. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,2×0,9×0,3. 2.ª mitad s.I a.C-I d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 69, fig. 57.

El deterioro de la superficie sólo permite apreciar una figura sentada, de perfil hacia la derecha, con algo en cada mano. Por paralelismo con algunas piezas creemos que podría tratarse de Mercurio, con la bolsa y el caduceo.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. II, n.º 56-61, lám. XXVIII, n.º 97.

57

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,1×1×0,25. s.III d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 65-66, fig. 49; A. García y Bellido, *op. cit.*, p. 160.

Fortuna de pié, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Lleva chitón y manto largo. La mano izquierda Sujeta una cornucopia y apoya la derecha en un timón. Estilo imperial tosco de barbilla-boca-nariz rígidas. El tema es muy usual en glíptica en época imperial. Aparece en monedas republicanas de P. Sepullius Macer y Ti. Sempronius Gracus⁽¹⁾. En época imperial en monedas de Galba y del s.III⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. X, n.º 314.318; *Lewis Coll.* lám. 7, n.º 100-106; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 36, n.º 208-212; *Wien II* lám. 128, n.º 1364-1367, lám. 152, n.º 1533-1536, lám. 153, n.º 1537-1553, lám. 79, n.º 1075; *AGD II Berlín* lám. 91, n.º 527-528; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 241, n.º 2603-2610; Maaskant, *La Haya* n.º 627, 751, 814, 815, 833-835, 884, 885; *Velsen* n.º 9; Hamburger, *Caesarea* n.º 73; Vollenweider, *Deliciae* n.º 404-407; Sena Chiesa, *Luni* lám. V, n.º 29, lám. XI, n.º 79; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XIV, n.º 290-299; Scherf, *AGD III Braun-Schweig* lám. 14, n.º 106-110; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 41, n.º 149-156, lám. 42, n.º 157; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 91, n.º 44-48; Pannuti, *Nápoles* n.º 76-87; Agostini, *Ferrara* n.º 46.

(1) Sydenham, *The Coinage of the Roman Republic* n.º 1078, 1126.

(2) Mattingly, *CREBM* t. I, lám. 53, n.º 3, lám. 54; n.º 7-8.

58

Cornalina de dos tonos. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1×0,8×0,2. s.II-III d.C. Provincia de Sevilla.

Fortuna de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Viste chitón y manto hasta los pies, y sobre la cabeza lleva un *modius*. Con el brazo izquierdo Sujeta una cornucopia y

apoya el derecho sobre un timón que está a sus pies. Línea de base. Estilo imperial tosco de bar-billa-boca-nariz.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 57 del catálogo.

59

Pasta vítrea blanca. Forma ovalada. Cara superior en relieve e inferior plana. Superficie muy gastada. Museo de Cádiz. 2,9x1,9x0,6. s.II-I a.C. Santuario de La Algaida, Sanlúcar de Barrameda.

Se trata de un aplique hecho a molde que representa en relieve la cabeza de la Atenea Partenos de frente, con el casco de tres penachos⁽¹⁾. Alrededor una orla decorativa. Esta pieza se complementa con la n.º 205, que iría unida a ella por el reverso. Otros ejemplares en pasta vítrea con el mismo modelo griego nos hacen pensar que esta imagen tuvo una gran difusión.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Ginebra I* lám. 83, n.º 217; *Ginebra II* lám. 92, n.º 300; *Ginebra III* n.º 215; *Deliciae* n.º 41; Boardman, *GGFR* n.º 762; Furtwängler, *AG* lám. IX, n.º 40.

(1) Sobre el tema véase G. Horster, *Statuen auf Gemmen* p. 13-14.

60

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, los lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Museo de Linares (Jaén). 1,2x1. s.II d.C. Cástulo. R. Contreras, *op. cit.*, p. 38, fig. 5.

Minerva representada como una lechuza, con la cabeza de la diosa y el cuerpo del ave⁽¹⁾, con casco, escudo redondo y lanza. Está de pié, de perfil hacia la izquierda, apoyada sobre un haz de rayos que a la vez se apoya en un globo terráqueo. Este tema está representado en un denario de L. Valerius Acisculus del año 45 a.C.⁽²⁾

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XLVI, n.º 30; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 201, n.º 2280.

(1) Sobre el tema, «Tongewichte in Paris, Louvre, Poitiers», *BCH* n.º 32, 1908, p. 529, lám. 7; «Stempel auf hellenistischen Gewicht in Korinth, Daux», *BCH* n.º 90, 1966 p. 753, fig. 4. cit. por Brandt, *AGD I Munich* 3 p. 31.

(2) Grueber, *CRRBM* I, lám. 53, n.º 4; Crawford, *RRC* lám. LVI, n.º 6.

61

Nícolo azul. Forma ovalada. Ambas caras planas, los lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Forma nícolo. Colección particular de Sevilla. 1,3x1,1x0,35. s.II d.C. Provincia de Sevilla.

Roma sentada, de perfil hacia la derecha. Con casco y chitón que le deja un hombro desnudo, tras ella el escudo sobre el que parece que está sentada. Con la mano izquierda sujeta una espada y con la derecha extendida una Victoria de pie que le está coronando⁽¹⁾. La identificación con Roma la basamos en que esta lleva chitón y se sienta sobre la coraza mientras que Minerva lleva peplos y se sienta sobre un altar⁽²⁾. Aparece sentada en monedas de Nerón⁽³⁾ y de Septimio

Severo⁽⁴⁾. Estilo imperial de transición de pequeños surcos.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 655; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 11, n.º 87; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 35, n.º 80; Steiger, *Römerm. August.* lám. 9, n.º 14; Henig, *British Sites* lám. VIII, n.º 250-251; Lewis Coll. lám. 6, n.º 83; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XVII, n.º 352-354; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 208, n.º 2337, lám. 251, n.º 2695, lám. 306, n.º 3171-3174; Hamburger, *Caesarea* lám. 2, n.º 40; Vollenweider, *Deliciae* n.º 376; Zwierleindiehl, *Wien II* lám. 138, n.º 1437-1438, lám. 139, n.º 1439-1442.

(1) Sobre el tema véase Vermeule, *The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire*, Cambridge, 1959 p. 31 ss. Este autor distingue tres tipos de representaciones de la diosa, la que aparece en glíptica está dentro del tipo primero, vestida como una Amazona, con chitón corto y un hombro fuera. Cit. por Maaskant, *La Haya* p. 249.

(2) Maaskant, *La Haya* p. 249.

(3) Mattingly, *CREBM* t. I, lám. 39, n.º 25-27, lám. 41, n.º 2-4; t. II, lám. 25, n.º 6; t. II lám. 53, n.º 19, lám. 60, n.º 19, t. IV lám. 69, n.º 9; *RIC* t. I lám. X, n.º 154, lám. XI, n.º 175-176.

(4) *RIC* n.º 288, 291.

62

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,3×1,1×0,4. s.II d.C. Itálica.

Roma sentada, de perfil hacia la derecha, con casco, lanza y escudo apoyado en el suelo detrás del asiento. Con la mano derecha extendida sujeta una Victoria. Línea de base. Es un motivo que encontramos en las monedas de Nerón, Vespasiano, Marco Aurelio, Adriano y Tácito⁽¹⁾. Estilo imperial de transición de cabeza redonda.

Paralelos en glíptica: Zwierleindiehl, *Wien II* lám. 138, n.º 1437-1438, lám. 139, n.º 1439-1442; Henig, *British Sites* lám. VIII, n.º 250-251, lám. XXVII, n.º 85; Lewis Coll. lám. 6, n.º 83; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XVII, n.º 352-354; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 35, n.º 79-81; Furtwängler, *AG* lám. XXVII, n.º 68; Hamburger, *Caesarea* lám. II, n.º 40; Steiger, *Römerm. August.* lám. 9, n.º 14; Tudor, *Romula* fig. 6, n.º 5.

(1) Mattingly, *CREBM* t. I, lám. 41, n.º 2, 4; t. II lám. 25, n.º 6; t. III lám. 53, n.º 19, lám. 60, n.º 19; t. IV lám. 69, n.º 9; Kent-Hirmer, *Roman Coins* lám. 141, n.º 540.

63

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,3×1×0,3. s.I-II d.C. Itálica.

Diana cazadora de pié, de perfil hacia la izquierda, vestida con un chitón y un manto que vuela por detrás. Con el brazo izquierdo estirado sujeta un arco y un perro corriendo. Línea de base. La *Diana Venatrix* es un motivo helenístico, y su estatua ha sido atribuida a Leochares⁽¹⁾ o Kephisodotos⁽²⁾. Es un tema que encontramos también en monedas⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* lám. 173, n.º 1041, lám. 164, n.º 1042; Zwierleindiehl, *Wien I* lám. 69, n.º 415; *Wien II* lám. 140, n.º 1446-1453; Henig, *Lewis Coll.* lám. 2, n.º 24; *Thetford* lám. 4, n.º 40, p. 105; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. VII, n.º 146; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 54, n.º 492; *AGD I Munich 3* lám. 226, n.º 2484, lám. 303, n.º 3128; Gercke, *AGD*

III Göttingen lám. 35, n.º 74; Hamburger, *Caesarea* lám. III, n.º 52; Casal, *Noroeste peninsular* lám. 1a.

(1) Para la iconografía véase P. C. Sestieri, «Diana Venatrix», *Riv. Int. Naz. Arch. e Storia d. Arte*, 1940 p. 107, cit. por Maaskant, *La Haya* p. 338.

(2) Henig, *British Sites* p. 77.

(3) *RIC* n.º 329, 332, 337 y 341.

64

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras convexas y lados cortados hacia el reverso. Fractura en el borde inferior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,4x1,1x0,25. s.III d.C. Itálica.

Diana cazadora de pie, frontal, y con la cabeza de perfil hacia la izquierda. Lleva un carcaj colgado en la espalda, con la mano izquierda sujeta una flecha y con la derecha no se sabe porque la gema está fragmentada, pero suponemos que el arco. A sus pies y a la izquierda un ciervo con la cabeza vuelta hacia la diosa. Línea de base. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: los de la pieza n.º 63 del catálogo, además Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 227, n.º 2486, lám. 303, n.º 3130.

65

Nícolo azul. Forma ovalada. Ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Museo Arqueológico de Sevilla. 1x0,9x0,2. s.II-III d.C. Itálica.

Diana sentada, con el cuerpo en posición frontal y las piernas hacia la derecha. El brazo izquierdo apoyado en el suelo y el derecho extendido sujetando un arco. Detrás junto a ella un perro. Línea de base. Esta representación de la diosa no responde a la tradicional como la describe Pausanias (X, 37, 1). Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 140, n.º 1446-1451; Henig, *British Sites* lám. VIII, n.º 254-255; *Lewis Coll.* lám. 2, n.º 24; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 35, n.º 74; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. VII, n.º 146, lám. XIII, n.º 277; Hamburger, *Caesarea* lám. III, n.º 52; Brandt, *AGD I Munich I* lám. 54, n.º 492; *AGD I Munich 3* lám. 226, n.º 2484.

66

Cornalina. Forma ovalada. Ambas caras convexas y lados hacia el reverso. Fractura en el borde inferior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,9x1,1x0,3. s.II. d.C. Itálica.

Figura femenina alada, vestida de chitón e himatión. En posición frontal con el rostro de perfil hacia la derecha. En la cabeza un casco y a sus pies en el suelo un timón que sujeta con la mano izquierda. Esta divinidad tiene el timón de Tyche-Fortuna, las alas de Nike-Victoria y el asco de Atenea-Minerva. Se trata de una divinidad panteística, motivo frecuente en el arte romano⁽¹⁾. Estilo imperial tosco de boca-barbilla-nariz.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* lám. 136, n.º 813, lám. 139, n.º 837-838; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XVI, n.º 325, 327-328; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 242, n.º 2612, 2615; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 15 n.º 114-116; *Hamburger, Caesarea* lám. III, n.º 70.

(1) Ver Roscam, «*Intailles inédites de Musees Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles au type de Tyche-Fortuna*», *Bolletín de l'Institut Historique Belge de Rome* 43, 1973, p. 33 ss. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 293.

67

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el anverso. Museo Arqueológico de Sevilla. 0,9x0,6x0,4. s.II-III d.C. Itálica. C. Fernández Chicharro, *op. cit.* p. 64, fig. 48; A. García y Bellido, *op. cit.* p. 159.

Divinidad sincrética, Fortuna-Ceres, de pie, frontal y con la cabeza de perfil hacia la derecha. Vestida con chitón e himatión, que le cubre hasta los pies. Con la mano izquierda sujeta una cornucopia y con la derecha unas espigas de trigo. A sus pies un timón. Se trata de una divinidad sincrética entre Fortuna y Ceres o Annona. La unión entre la primera y otras divinidades se puso de moda en época imperial. Esta representación podría referirse a la *Abundantia*, pero parece ser que esta no lleva como atributo el timón.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 816, 836; Henig, *British Sites* lám. X, n.º 322-323; *Lewis Coll.* lám. VII, n.º 103-106; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 242, n.º 2612-2613; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 41, n.º 155; *Hamburger, Caesarea* lám. III, n.º 71-72, lám. IV, n.º 74-75.

68

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Museo de Itálica. 1x0,8x0,3. s.II d.C. Itálica.

Divinidad femenina, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha, vestida con chitón e himatión. Con el brazo izquierdo sujeta un cetro y con la mano derecha una espiga de trigo. A sus pies una proa de nave y un altar encendido. Se trata de una divinidad sincrética con atributos de Fortuna y Ceres. Estilo imperial de transición de pequeños surcos.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 978; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 228, n.º 2500.

69

Cornalina en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados rectos. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1,3x1,1. s.III d.C. Provincia de Sevilla.

Figura panteística de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Vestida con largo chitón y casco con cimera. Lleva grandes alas, con el brazo izquierdo sujeta una cornucopia y con la mano derecha dos espigas de trigo. A sus pies un timón. Se trata de una divinidad sincrética.

tica, con casco de Roma-Minerva, alas de Victoria, cornucopia y timón de Fortuna y espigas de Ceres. La iconografía sincrética es muy conocida en la glíptica romana del s.II d.C. en adelante. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 156, n.º 1563-1568; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 15, n.º 114-115; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 43, n.º 167-168; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 242, n.º 2615, lám. 306, n.º 3168-3169; Vollenweider, *Deliciae* n.º 411-412; Schlütter, *AGD IV Hannover* n.º 1520-1525; Sena Chiesa, *Luni* lám. XII, n.º 82-83; Furtwängler, *AG* n.º 7306, 7331-7332; Hamburger, *Caesarea* lám. III, n.º 70.

70

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados hacia el reverso. Le falta la mitad inferior. Colección particular de Málaga, 1x1x0,2. s.II d.C. El Castellón de Antequera (Singilia Barba).

Némesis de pie, de perfil hacia la izquierda⁽¹⁾. La diosa alada viste chitón que se sujeta con la mano derecha a la altura del pecho⁽²⁾ y con la izquierda coge una rama, posiblemente de manzano. Por faltar la mitad inferior de la gema, no sabemos como sería el resto de la representación, pero por los paralelos encontrados podemos pensar que tendría a sus pies la rueda que lleva generalmente como atributo. Aparece en monedas republicanas, e imperiales de Claudio, Vespasiano, Trajano y Adriano⁽³⁾. Estilo imperial de cabeza redonda.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 272, 875, 1046; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XV, n.º 318, lám. XVI, n.º 326; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 100, n.º 870-871; *AGD I Munich 3* lám. 244, n.º 2631; Zwierlein-Diehl, *Berlín* lám. 91, n.º 526; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 46, n.º 221; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 11, n.º 82; Frutwängler, *AG* lám. XXIV, n.º 63, lám. XXXIX, n.º 28, lám. XL, n.º 9, lám. LXVI, n.º 11; Pannutti, *Nápoles* n.º 91.

(1) Sobre el tema de Némesis: Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Némesis; A. García y Bellido, «Némesis y su culto en España», *BRAH* t. CXLVII, 1960, p. 119-147; Pauly-Wissowa, *RE* t. XVI, 2, s.v. Némesis; R. Casal, «La iconografía de Némesis en la glíptica romana», *La religión romana en Hispania*, 1981 p. 113 ss; Pannutti, *Nápoles* p. 61.

(2) Sobre el significado de este gesto, R. Casal, *Op. Cit.*, p. 114.

(3) Sydenham, lám. XXVII n.º 1136; Mattingly, *CREBM* t. I, lám. XXXI, 5, 18, 27; lám. XXXII, 1, 7, 8, 13, 14, 16, 17, 20, 21; t. II lám. III, 2; t. III lám. XXIII, 18, 19; lám. LXI, 17, lám. LXXIII, 7-9, lám. LXXXIX, 1, lám. XC, 15.

71

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Pequeña fractura en el borde superior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 0,8x0,6x0,1. s.II-III d.C. Itálica.

Figura de Afrodita-Venus desnuda, de pie y en posición frontal. Con la mano derecha se tapa el pecho y con la izquierda el pubis en la misma actitud que la Afrodita Medici. Línea de base. Las formas son muy esquemáticas, y responden al estilo tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 45, n.º 1487, lám. 146, n.º 1491; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 201, n.º 2284, lám. 227, n.º 2488-2489; Hamburger, *Caesarea* lám. II, n.º 48.

Pasta vítrea transparente. Forma ovalada, ambas caras planas y bordes redondeados. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1,6×1,1×0,5. 50 a.C. - 50 d.C.

Baco de perfil hacia la derecha, sentado sobre un carro de cuatro ruedas, con seis radios cada una, tirado por dos panteras o leopardos, sobre los que van montados dos amercillos, uno sobre cada animal; el que está en primer plano toca una flauta y el otro lleva un látigo en la mano. Línea de base. Se trata de un motivo poco común en glíptica. La identificación del personaje que conduce el carro con el dios Baco es debida a que los leopardos y panteras como animales de tiro aparecen en el arte romano acompañando siempre a esta divinidad o personajes relacionados con él⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 630.

(1) Toynbee, *Animals* p. 84.

Cornalina en anillo de oro. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el anverso. Colección particular de Sevilla. 0,8×0,6. s.III d.C. Provincia de Sevilla.

Victoria de pie, de perfil hacia la izquierda, vestida con chitón largo que vuela en la parte inferior. Con la mano derecha sujeta una palma que apoya en el hombro, y con la izquierda extendida hacia delante sujeta una corona. Es un tema muy abundante en monedas y gemas clásicas⁽¹⁾. En el arte romano era el símbolo favorito de la victoria sobre la muerte. Era invocada no sólo en contextos militares y deportivos sino también por los artesanos y poetas. La composición recuerda a la Nike de la Atenea Parthenos, con la adición de la palma. En el mundo romano se identifica con la estatua de la Victoria que estaba en la Curia Iulia colocada tras la batalla de Actium (Dion Cassio XLI, 22)⁽²⁾. La forma de tallar es muy tosca y esquemática, con unos pocos surcos más o menos conectados y escaso detallado. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Deliciae* n.º 70, 199, 418, 420; Roca, *Andújar* p. 31, n.º 11; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 47, n.º 215-222; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 92, n.º 56a; *AG* lám. 104, n.º 221; Steiger, *Römerm. Augst.* lám. 9, n.º 16; Maaskant, *La Haya* n.º 444, 537, 596, 812, 862, 965, 1044, 1046, *Velsen* n.º 8; Henig, *British Sites* lám. X, n.º 295, 306-310, lám. XXV, app. 57; *Lewis Coll.* lám. 6, n.º 88-91; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. VI, n.º 105b, lám. XV, n.º 316-321, lám. XVI, n.º 322-326; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 191, n.º 2202, lám. 244, n.º 2633-2637; lám. 245, n.º 2638, lám. 307, n.º 3191-3192; Krug, *Germania 53* lám. 31, n.º 3; Gonzenbach, *Vindonissa* lám. 27, n.º 16; Hamburger, *Caesarea* lám. III, n.º 58-62; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 150, n.º 1517-1523, lám. 151, n.º 1524-1525; *AGD II Berlin* lám. 90, n.º 522; Pannuti, *Nápoles* n.º 97-98; Hackens-Wiken, *Gold Jewelry* p. 149 n.º 39.

(1) T. Hölscher, *Victoria Romana*, 1967, p. 173 ss. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 201. Véase también Pannuti, *Nápoles* p. 63.

(2) Henig, *British Sites* p. 223.

74

Jaspe amarillo en anillo de plata. Forma ovalada, cara superior plana. Está fragmentada por varias zonas. Museo Arqueológico de Huelva. 0,7x0,6. s.II d.C. Riotinto.

Victoria de perfil hacia la izquierda, en actitud de caminar. Viste túnica hasta los pies. Sobre el hombro derecho lleva una palma que sujeta con la mano, y con la izquierda extendida hacia delante sujeta una rama. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 73 del catálogo.

75

Agata de tres capas, marrón, blanca y naranja. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el anverso. Museo de Linares (Jaén). 1,7x1,4x0,4. Fines s.I-II d.C. Cástulo.

Victoria de pie, de perfil hacia la derecha, en actitud de caminar. Viste un largo chitón que deja transparentar las piernas. Los brazos extendidos, con el derecho sujeta una pátera, y a sus pies un altar y una cornucopia. Probablemente se trate de una escena de sacrificio. Estilo imperial tosco.

Paralelos en glíptica: no tiene.

76

Pasta vítrea amarilla en anillo de oro. Forma hexagonal, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Superficie gastada. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 2,2x2,1. s.III d.C. Provincia de Sevilla.

Victoria o amorcillo conduciendo un carro tirado por dos caballos en actitud de correr, de perfil hacia la izquierda. El carro es de dos ruedas, de las que solo está representada una. Línea de base. El tema aparece en denarios de L. Iulius Bursio⁽¹⁾. Basamos la fecha en que los anillos poligonales son característicos del s.III d.C.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich* 2 lám. 105, n.º 917, lám. 134, n.º 1306; *AGD I Munich* 3 lám. 233, n.º 2540; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 37, n.º 215-218; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 11, n.º 85; Furtwängler, *AG* lám. XXX, n.º 9; Agostini, *Ferrara* n.º 32, 51.

(1) Crawford, *RRC* lám. XLVI, n.º 352.

77

Plasma. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Fractura en el borde izquierdo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,1x0,9x0,2. s.I d.C. Itálica.

Figura femenina desnuda, sentada, en posición de tres cuartos el rostro de perfil hacia la izquierda. La pierna derecha flexionada y el brazo derecho extendido sujetando un himatión o alguna otra pieza de tela. Por detrás asoma un ala sobre la que apoya el brazo izquierdo. Línea

de base. Esta figura ha sido interpretada como Leda por Maaskant⁽¹⁾ y como un hermafrodita por Brandt y Boardman⁽²⁾; nos inclinamos por la primera identificación⁽³⁾. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* lám. 101, n.º 548, lám. 119, n.º 682; Boardman, *Ionides Coll.* n.º 62; Brandt, *AGD I Munich I* lám. 40, n.º 343.

(1) *La Haya* p. 225; n.º 548.

(2) *AGD I Munich* p. 68, n.º 343; *Ionides Coll.* p. 100, n.º 62.

(3) Sobre el tema de Leda vease EAA s.v. Leda; RE s.v. Leda. Véase también Catinella, *Il mito di Leda*, Bari, 1937; Knauer, «Leda», *Jahrb. Berl. Kus.* XI, 1969 p. 5-35; Martini, «Leoder Aphrodite?», *Festschrift für F. Brommer*, Maguncia, 1977 p. 223-229. cit. por Pannuti *Napoles* p. 87.

78

Nícolo azul. Forma ovalada. Ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,3x1x0,3. s.II d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 66, fig. 50; A. García Bellido, *op. cit.*, p. 160.

Genius de pie, frontal, la cabeza de perfil hacia la derecha. Lleva un himatión que le cubre la parte inferior del cuerpo, cuyos extremos sostiene con el brazo izquierdo. Con el mismo brazo sujeta una cornucopia y con la mano derecha una pátera. A sus pies hay una línea vertical que pudiera ser el comienzo de un altar, que aparece en ese lugar en otras representaciones⁽¹⁾. Línea de base. La mayoría de los autores ven en esta iconografía la representación de uno de los genios clásicos, ya sea el *Genius Augusti* o el *Genius Populi Romani*. Sena Chiesa, sin embargo, ve en ella a Júpiter asociado a la cornucopia, como el Zeus Meilichios del mundo griego; Gercke lo identifica con un Bonus Eventus⁽²⁾. Encontramos el tema en monedas de Nerón, Tito y Adriano⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. IV, n.º 103-106; *Lewis Coll.* lám. 7, n.º 97; Furtwängler, *AG* lám. 44, n.º 71; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 251, n.º 2691-2692, lám. 291, n.º 2970; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 37, n.º 102; Richter, *Romans* p. 118, 583.

(1) C. Fernández Chicarro lo confunde con las iniciales I.T. Sobre el tema véase EAA, s.v. Genio.

(2) Gercke, *AGD III Göttingen* p. 89.

(3) Mattingly, *CREBM* t. I, lám. 45, n.º 1, lám. 47, n.º 3, 4; t. II lám. 50, n.º 10; t. III, lám. 51, n.º 20.

79

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores rectos. Perfil nícolo. Museo de Linares (Jaén). 1,5x1. s.II d.C. Cástulo. Finca Las Carlas, Pago El Fontanar.

Figura femenina que representa a una musa sentada, de perfil hacia la derecha, vestida con chitón y manto que le cubre las piernas. Está inclinada hacia delante contemplando una máscara que sostiene con su mano derecha. A su espalda un pilar cilíndrico. Línea de base. Estilo imperial de cabeza redonda.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 332; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 76, n.º 463; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 46, n.º 210; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 257, n.º 2738.

80

Pasta vítrea imitando ágata de bandas verde y azul, en anillo de bronce. Forma ovalada. Superficie muy gastada. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1,2x0,9. s.I. d.C. Provincia de Sevilla.

Figura alada de pie, con los brazos abiertos. A sus pies, a la izquierda, un objeto redondo que podría tratarse de una jarra. La superficie está muy gastada e impide identificar al personaje, pero por algunos paralelos pensamos que podría tratarse de Ganimedes.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 310, n.º 3225-3226; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 38, n.º 116-117; Brandt, *AGD I Munich* 2 lám. 141, n.º 1440.

81

Jaspe blanco en anillo de plata. Forma redonda, cara superior plana. Superficie gastada. Museo de Carmona (Sevilla). 1x0,9. Fines s.II d.C. Necrópolis romana de Carmona.

Figura masculina de pie, frontal, con la cabeza hacia la derecha mirando hacia un pedestal que sostiene algún objeto que no hemos podido identificar. Los detalles están muy desdibujados no se distingue bien el tema, pero creemos que puede tratarse de Diomedes ante el Palladio o de Mercurio.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 230, n.º 2518, lám. 231, n.º 2525.

82

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Está fragmentada y le falta parte del borde superior y casi la mitad inferior. Museo Arqueológico de Sevilla. Colección Lara. 1x0,8x0,3. s.I. a.C.-30 d.C.

Figura de perfil hacia la izquierda, con la parte superior del cuerpo desnuda y una falda talar, por lo que podría tratarse de un sacerdote o sacerdotisa. La espalda encorvada hacia delante y el brazo izquierdo extendido, tal vez haciendo un sacrificio. La fragmentación de la pieza no nos permite un análisis más detallado del tema. Estilo republicano de ruedas.

Paralelos en glíptica: no tiene.

83

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Falta la mitad inferior. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,4x1,2x0,3. s.II-I a.C. Itálica.

Hércules desnudo, de pie, barbado, en posición de tres cuartos y con la cabeza de perfil hacia la izquierda. Con la mano derecha sujeta la clava, que apoya sobre el hombro. Por la espalda asoma la piel de león. El tipo lo encontramos representado en figuritas de bronce⁽¹⁾. Estilo republicano de bolitas.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 15, n.º 658; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 52, n.º 276; Furtwängler, *AG* lám. XXVII, n.º 22, 24; Brandt, *AGD I Munich* 2 lám. 112, n.º

984; Vollenweider, *Deliciae* n.º 312, Henig, *British Sites* lám. XIV, n.º 438.

(1) Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* p. 140, fig. 577-580. cit. por Henig, *British Sites* p. 241, p. 438.

84

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados ligeramente cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1,2×1×0,25. s.III d.C. Provincia de Sevilla.

Figura de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda. La técnica es muy esquemática, a base de trazos rectos casi sin conexión, que hace muy difícil la identificación del personaje. Tal vez se trate de Hércules, pues lo que sujeta con el brazo izquierdo nos recuerda la clava y, de ser así, lo que cuelga del derecho podría ser la piel de león. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 120, 603, 1055; Henig, *British Sites* lám. XIV, n.º 428-429; Furtwängler, *AG* lám. XXVII, n.º 17, Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 253, n.º 2713, lám. 254, n.º 2718.

85

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Colección particular de Málaga. 1,3×1,1×0,4. s.II d.C. Ilurco.

Hércules desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha y barbado. De los hombros le cuelga la piel de león. Con la mano izquierda sujeta en alto la clava, y con la derecha una vasija⁽¹⁾. Línea de base. Este tipo responde a una escultura de Mirón del s.V a.C.⁽²⁾. Hércules era muy popular en el ejército romano, y la mayoría de las gemas británicas que lo llevan representado proceden de lugares militares⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 94, n.º 76, Furtwängler, *AG* lám. 94, n.º 76; Furtwängler, *AG* lám. XLVI, n.º 20.

(1) Véase G. Horster, *Statuen auf Gemmen* p. 15 s, lám. IV, n.º 1.

(2) Henig, *British Sites* p. 239, n.º 428 y p. 72.

(3) Henig, *Cp. Cit.* p. 72.

86

Cornalina. Forma redonda, ambas caras planas y lados rectos. Museo Arqueológico de Sevilla, 1,1×1×0,2. Segunda mitad s.I. a.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 62, fig. 45; A. García Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Hércules de pie, desnudo, barbado, en posición frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda. La mano izquierda extendida; con el brazo derecho sujeta la clava y la piel de león que cae hacia abajo. Línea de base. Estilo republicano final de bolitas.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. XIV, n.º 428-430; Furtwängler, *AG* lám. XXVII, n.º 17; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 15, n.º 660, Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 129, n.º 1229-1230, lám. 131, n.º 1257; Boardman, *Ralph Harari* n.º 52.

Cornalina en anillo de oro. Forma ovalada, ambas caras planas, lados rectos. Tres grietas cruzan la superficie de la piedra. Museo de Cádiz. 2,4x1,5. Época augustea. Tumba de Bahía Blanca (Cádiz). A. Sánchez-Gijón Martínez, «Tumba de Bahía Blanca», *NAH* XXXIX, 1966, p. 188; R. Corzo, «Arte antiguo», *Provincia de Cádiz*, 1984, p. 171 (solo fotografía).

Dos figuras masculinas identificadas con Hércules y Sileno, de pie, uno frente a otro. Hércules a la izquierda, joven e imberbe, sostiene a Sileno, a la derecha, en actitud tambaleante⁽¹⁾. Tras ellos, un árbol de tronco ondulado y curvo. El filo de la gema está decorado con pequeñas hendiduras. Línea de base y exergo decorado en zigzag. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Krug, *Germania* 53 lám. 33, n.º 17; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 335, n.º 3568-3571; Richter, *Romans* n.º 26.

(1) Sobre el tema véase W. Fuchs, «Die Vorbilder der neuattischen Reliefs», *Jahrb. d. Dt. Arch. Erg.* H-20, 1959, lám. 24, cit. por Krug, *Germania* 53 p. 122.

Cornalina. Forma redonda, cara superior plana. Colección particular de Jerez de la Frontera (Cádiz). 1,5x1,3 s.I. a.C.

Diomedes robando el Palladio del santuario de Atenea en Troya, acto que era necesario realizar para que pudiese ser tomada esta ciudad. A la derecha aparece Diomedes, desnudo y con casco, con la rodilla izquierda en tierra y la pierna derecha flexionada; sostiene en sus manos la figura del Palladio; tras él la columna de donde lo ha cogido. A la izquierda aparece Ulises, desnudo, de pie, avanzando con el escudo en la mano derecha, quien viene de matar al guardián. Por detrás, una pared o muro representado por una línea curva. Línea de base. El tema del robo del Palladio fue objeto de una estatua de Kresilas que realizó entre los años 440-430, de la que nos han llegado varias copias. Casi todas las representaciones de este tema, presentan la figura del héroe en la tradición iconográfica de la escultura de Kresilas⁽¹⁾. Es un tema muy frecuente en glíptica, existen cinco de estas representaciones firmadas por artistas: Gnaios, Dioskourides, Polykleitos, Solon y Felix, todas ellas similares. Además, hay otras muchas no firmadas con la misma representación del famoso original griego que Lippold cree que pudiera ser una pintura de la Pinacoteca de los Propileos de Atenas, citada por Pausanias (I, 22, 6): «A la izquierda de los Propileos hay un edificio con pinturas, entre las no gastadas por el tiempo encontré... Diomedes cogiendo la Atenea de Troya»⁽²⁾. Pero como apunta Richter, estas pinturas son de Polignoto y no podrían ser el original que inspirase las escenas de las gemas, que son de estilo más tardío. La razón de la popularidad que este tema tuvo en el mundo romano parece ser debida al hecho que Diomedes, tras volver a su nativa Argos, fue a Italia, donde fue adorado como un dios (Lycophron, 630; Estrabón, V, 214s). A ello se deben las estatuas que de Augusto y otros emperadores fueron realizadas con la apariencia del héroe argivo⁽³⁾. El tema aparece también representado en monedas de Argos de los años 421-332⁽⁴⁾, porque se creía que después del robo había llevado allí el Palladio. También en una moneda de época adrianea de la misma ciudad⁽⁵⁾. Estilo republicano de rueda.

Paralelos en glíptica: Martini, *Etruskische* lám. 11, n.º 1; Gonzenbach, *Vindonissa* lám. 27,

n.º 13; Boardman, *GGFR* n.º 596, 1015, p. 363, n.º 2; *Ionides Coll.* n.º 46; Vollenweider, *Deliciae* n.º 248; Maaskant, *La Haya* n.º 68, 121; Hogden, *Ancient Jew.* p. 143, fig. 9.1; Henig, *British Sites* lám. XIV, n.º 441-444; Richter, *Romans* n.º 310; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 84, n.º 474; *Wien I* lám. 81, n.º 492; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 98, n.º 852, lám. 113, n.º 997; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 51, n.º 258; Zazoff, *AG* lám. 81, n.º 4, lám. 91, n.º 7, lám. 101, n.º 3, lám. 107, n.º 5; Agostini, *Ferrara* n.º 101.

(1) EAA, s.v. Diomedes.

(2) Richter, *Romans* p. 56.

(3) Richter, *Op. Cit.*, p. 57; «The Subjects on Roman Engraved Gems, their Derivation, Style and Meaning» *RA*, 1968,2 p. 283-284.

(4) Seltman, *Greek Coins* lám. XXXVI, n.º 6-7.

(5) F. Imhoof-Blumer y P. Gardner, *A Numismatic Commentary on Pausanias*, Londres, 1885-1887, p. 40, lám. K, XLV. cit. por Henig, *British Sites* p. 241.

89

Cornalina en anillo de plata. Forma ovalada, cara superior plana. Colección particular de Sevilla. 0,9x0,7. Fines s.I d.C. Provincia de Sevilla.

Figura masculina de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda. Desnuda y con una clámide que le cubre los hombros, cuyo extremo sujeta con el brazo izquierdo. Con el mismo brazo sostiene algo que, en caso de tratarse de Diomedes, podría interpretarse como el Paladio, y con la mano derecha sujeta una espada. Línea de base.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 946-947; Henig, *British Sites* lám. XIV, n.º 443; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 135, n.º 1325-1328, lám. 78, n.º 675.

90

Nícolo azul en anillo de oro. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores ligeramente inclinados hacia el reverso. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 0,9x0,7. s.II d.C. Provincia de Sevilla.

Figura masculina desnuda, de pie, de perfil hacia la izquierda, y con la pierna derecha doblada. En la mano derecha lleva una espada en el suelo, delante de él, hay un escudo con un casco encima. Podría tratarse de Teseo. Línea de base. Maaskant⁽¹⁾, Zwierlein-Diehl⁽²⁾, Henig⁽³⁾ y Brandt⁽⁴⁾ interpretan esta representación como la figura de Teseo. La primera cree que el tipo procede de una estatua de Policletos, y la segunda de una de Silanio (Plutarco, *Theseus* IV).

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XXXVIII, n.º 18, lám. LXI, n.º 71; Maaskant, *La Haya* n.º 713; Richter, *Romans* n.º 322-324; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 46, n.º 222; Vollenweider, *Deliciae* n.º 463; Henig, *British Sites* lám. XIV, n.º 455-456; Brandt, *AGD I Munich*

3 lám. 253, n.º 2710; Beazley, *Lewes House* n.º 107, 123; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 13, n.º 103.

(1) *La Haya* p. 265, n.º 713.

(2) *AGD II Berlin* p. 96, n.º 222.

(3) *British Sites* p. 243, n.º 455.

(4) *AGD I Munich 3* p. 93, n.º 2710.

(5) *Lewis Collection* p. 90, n.º 107, cit. por Henig, *British Sites* p. 79.

(6) Véase M. Henig, «The Veneration of Heroes in the Roman Army: The Evidence of Engraved Gems», *Britannia* I, 1970, p. 249 ss. cit. por Henig, *British Sites* p. 86.

91

Jaspe verde. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Málaga. 1,2x0,25. s.II d.C. Ilurco.

Figura de un héroe desnudo, de pie, de perfil hacia la izquierda; lleva casco y clámide que le cae por la espalda y una lanza que cruza la gema en diagonal. Con la espalda curvada hacia delante y la pierna derecha doblada apoyada en un pequeño banquillo, en actitud de colocarse la sandalia o *knemis*. Frente a él un amorcillo desnudo, de pie, le sujeta un espejo con los brazos en alto. Línea de base. Podría tratarse de Aquiles. Las escenas con representaciones de héroes estaban muy difundidas como sellos en el ejército romano⁽¹⁾. D. M. Robinson⁽²⁾ cree que esta representación deriva de una estatua de Hermes de Lisipo, sin embargo, un anillo de oro de Tarento que tiene este tema está fechado en el s.IV y puede compararse con monedas de Creta del 350-330 a.C. G. Horster rechaza, sin embargo, la opinión de que este motivo tenga un origen estatuario, concretamente el Hermes Landsdown que se ata la sandalia (*Sandalenbinder Landsdown*), y cree que los dos tipos que ella menciona, el hombre atando su sandalia y Aquiles armado calzándose, responden a un mismo tipo único de soldado⁽³⁾. La representación más usual de este tema tiene un pedestal en vez del amorcillo de nuestro entalle. Técnica a base de un taladro grande redondeado, y los detalles con taladros de rueda. Estilo imperial de cabeza redonda.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 608, 609, 843; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 6, n.º 40; Zwieler-Diehl, *Wien II* lám. 118, n.º 1289-1291; Tudor, *Romula* fig. 6, n.º 4; Henig, *British Sites* lám. XV, n.º 463-464; Luzón, *Merida* p. 129, n.º 7; Cardozo, *Portugal* p. 155, n.º 22.

(1) Henig, *British Sites* p. 78.

(2) *Hesperia* supp. VIII, 1949 p. 317, n.º 21. cit. por Horster, *Statuen* p. 30-32.

(3) Horster, *Statuen* p. 29-32, lám. 7.

92

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados rectos. Sólo se conserva media gema. Museo de Cádiz. 1,2x0,8x0,3. s.I. a.C. Necrópolis de Cádiz.

Cabeza masculina de perfil hacia la izquierda de la que en el fragmento que se conserva se puede ver la parte alta. Se trata de un personaje barbado con corona radiada o laureada y un

cuerno o apéndice de la corona. Podría tratarse de un sátiro o de Sol, pero la esquematización de los rasgos de la rotura de la piedra no nos permiten la identificación. Estilo republicano de ruedas.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. 1, n.º 27-28; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 113, n.º 1264, lám. 115, n.º 1271; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 192, n.º 2210, lám. 217, n.º 2408.

93

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,2x0,9x0,2. s.I. a.C. Itálica.

Busto masculino de perfil hacia la izquierda, barbado, con el cabello peinado en mechones que le cubren toda la cabeza. Se trata de un retrato de algún personaje republicano. Realizado con taladros redondeados de varios tipos y los detalles con surcos de rueda también redondeados. Estilo republicano de rueda.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 61, n.º 355; Brandt, *AGD I Munich* lám. 64; *AGD I Munich 3* lám. 264, n.º 2801; Vollenweider, *Porträtgemmen* lám. 91, n.º 1; Maaskant, *La Haya* lám. 63, n.º 312, lám. 87, n.º 467; Zazoff, *AG* lám. 79, n.º 5.

94

Cornalina en anillo de oro. Forma redonda, cara superior plana. Colección particular de Sevilla, 0,7x0,5. Fines s.II-I a.C. El Gandul (Alcalá de Guadaira, Sevilla).

Cabeza o máscara masculina, de perfil hacia la izquierda. Sin barba con el cabello en forma de casquete. Técnica arcaizante, con un taladro pequeño de bola que produce diminutas bolitas en la punta de la nariz, ojo, barbilla... Es la misma técnica usada en las monedas republicanas. Estilo republicano de bolitas.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 43, n.º 245, lám. 57, n.º 333; *AGD II Berlín* lám. 65, n.º 358, 360; Brandt, *AGD I Munich* lám. 64, n.º 622, Maaskant, *La Haya* n.º 199, 200, 201, 203; Pannuti, *Nápoles* n.º 227-228.

95

Cornalina en pasador de oro (este es actual). Forma ovalada, cara superior plana. Colección particular de Sevilla. 1,2x1x0,2. Fines s.I-30 d.C. Provincia de Sevilla.

Busto masculino de perfil hacia la izquierda, sin barba con el cabello recogido con una corona o diadema de la que cuelgan por detrás de la cabeza dos infulas o extremos de un lazo. La parte alta del vestido sirve de base a la cabeza. El estilo es muy esquemático y sin detalles, por lo que no podemos saber si se trata del retrato de algún personaje en concreto. Por paralelos encontrados pudiera tratarse de un Genio o de Apolo. Estilo republicano de ruedas.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 65, n.º 359, Maaskant, *La Haya* n.º 290-292; Sena Chiesa, *Luni* lám. XVI, n.º 111-114, lám. XVII, n.º 115; Vollenweider, *Ginebra II* lám. LXI, n.º 203; *Deliciae* n.º 60; Pannuti, *Nápoles* n.º 62, 196.

96

Calcedonia blanca en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior en relieve. Museo de Cádiz. 0,7x0,6. Primera mitad s.I. d.C. Necrópolis de Cádiz. C. Blanco Minguez, «Nuevas adquisiciones del Museo de Cádiz», *MMAP*, 1943, p. 78.

Cabeza de niño vista de frente y ladeada hacia la izquierda. El cabello rizado le cae en bucles sobre la frente.

Paralelos en glíptica: Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. IX, n.º 171, lám. XXX, n.º 653, lám. XXXIII, n.º 692; Maaskant, *La Haya* lám. 181, n.º 1157; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 127, n.º 1187-1188; *AGD I Munich 3* lám. 266, n.º 2861, lám. 332, n.º 3584; Montesquieu, *Saint Denis* fig. 10, 11.

97

Jaspe azul. Camafeo con la cara superior en relieve e inferior plana. Colección particular de Trebujena (Cádiz). 2,2x1,4x0,65. Comienzo de época augustea. Cerro de las Vacas (Trebujena. Cádiz).

Busto femenino, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha y el rostro en posición de tres cuartos. El cabello ondulado, dividido en dos por una raya central, le cae sobre los hombros. La parte alta del vestido representada con pliegues alrededor del cuello. El material con que está hecho se da sobre todo a partir del s.II d.C., pero el estilo y los paralelos que hemos encontrado nos inclina a fecharlo en los últimos años del s.I a.C., a comienzos de la época augustea.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XLIX, n.º 9, lám. LI, n.º 17; Zwierlein-Diehl, *Wien* lám. 34, n.º 204; *Wien II* lám. 72, n.º 1038-1039, lám. 73, n.º 1040; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 23, n.º 49-50, lám. 64, n.º 216; Richter, *Romans* n.º 671, *AGD I Munich 3* lám. 190, n.º 2188.

98

Pasta vítrea blanca transparente. Forma redonda, cara superior en relieve e inferior plana, lados rectos. Borde irregular. Museo Arqueológico de Sevilla, 1,6x1,6x0,5. s.I d.C. Inferior Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 73, fig. 67; A. García y Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda. El cabello peinado hacia atrás y recogido en un doble moño en la nuca, del que caen algunos mechones. Lleva una corona de hojas. La parte alta del vestido sirve de base al busto. El fondo decorado con pequeñas bolitas en relieve. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Deliciae* n.º 256, 294.

99

Jaspe rojo. Forma ovalada. Cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el

reverso y el diámetro mayor biselado. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,1x0,9x0,4. Mediados s.II d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 71, fig. 62; A. García y Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda con el cabello recogido en un moño alto, que deja todo el cuello libre. La parte alta del vestido sirve de base al retrato. A cada lado una letra que en la impronta se lee ME, de tipo capital de época imperial, y que seguramente responde a las iniciales de la retratada. El peinado es de época antoniniana, con prototipo vemos en Faustina Maior, esposa de Antonino Pío (138-141) al que encontramos paralelos en escultura⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Ginebra II* lám. 72, n.º 235.

(1) A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal*. Madrid, 1949 p. 74-76, lám. 54, 56, n.º 235.

100

Pasta vítrea blanca. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana. En mal estado de conservación. Museo Arqueológico de Málaga. 2,9x1,8x0,6. s.II-I a.C. Teatro romano de Málaga.

Cabeza femenina de frente, con el cabello hasta la altura de los hombros. El mal estado de la pieza no nos permite identificar más rasgos.

Paralelos en glíptica: Los mismos que la pieza n.º 59 del catálogo.

101

Pasta vítrea imitando un camafeo. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana, lados cortados hacia el anverso. Superficie muy gastada. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 2,2x1,6x0,3. Primera mitad s.I. d.C. Itálica.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda, con el cabello en ondas y recogido hacia atrás. La parte alta del vestido sirve de base a la figura. Podíamos interpretarla como la *Salus Augusta* que aparece en el reverso de un dupondio de Tiberio⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XXXI, n.º 659-660; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 332, n.º 2529; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 20, n.º 42, lám. 72, n.º 236, lám. 76, n.º 244; *Porträtgemmen* lám. 163, n.º 6, 9, lám. 166, n.º 10.

(1) J. P. C. Kent, M y A. Hirmer, *Roman Coins*, Londres, 1973 lám. 42, n.º 160, p. 281.

102

Cornalina roja y blanca. Forma ovalada, ambas caras planas y lados curvos cortados hacia el reverso. Pequeña fractura en el borde superior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 0,9x0,7x0,2. s.I. a.C. Itálica.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda, con el pelo recogido en la nuca. La parte alta del vestido sirve de base a la figura. Trabajo muy esquemático, realizado con unos pocos trazos.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 87, n.º 1118; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 44, n.º 127-128, lám. 76, n.º 242; *Porträtgemmen* lám. 162, n.º 3-4, lám. 163, n.º 3, 9, lám. 165, n.º 3, 7, lám. 167, n.º 2, 6, 7; Krug, *Germania 53* lám. 33, n.º 15; Graça, *Coimbra* lám. II, n.º 10.

103

Pasta vítrea imitando un camafeo. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana, lados cortados hacia el anverso. Superficie muy gastada. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 2x1,4x0,4. 50 a.C. d.C. Itálica.

Busto femenino con rasgos negroides, de perfil hacia la izquierda. El cabello recogido en la nuca con una redecilla, en forma de moño. En la oreja lleva una argolla y en el cuello una gargantilla.

Paralelos en glíptica: no tiene.

104

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas, lados cortados hacia el reverso. Varias fracturas en la parte superior y en el borde. Museo Arqueológico de Sevilla. 0,9x0,7x0,3. s.II-III d.C. Itálica. C. Fernández Chicharro, *op. cit.*, p. 68, fig. 55; A. García Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Bonus Eventus desnudo, de pie, en posición frontal y con la cabeza de perfil hacia la derecha, que no se ve debido a la fractura de la gema⁽¹⁾. Con la mano derecha sostiene una pátera y con la izquierda dos espigas de trigo. Línea de base⁽²⁾. Tema muy representado en glíptica. Para esta representación del Bonus Eventus todos los autores siguen a Furtwängler, quien sugirió basándose en Plinio (*NH* XXXIV, 77)⁽³⁾, que deriva de la estatua que hizo Euphranor de Triptolemo. Estilo imperial de surcos planos. El tipo aparece en monedas de Trajano, Adriano, Vespasiano, Tito y Antonino Pío⁽⁴⁾.

Paralelos en glíptica: Rigaud, *Conv. Bracaraugustano* n.º 3 (lo interpreta como Mercurio); Sena Chiesa, *Luni* lám. XI, n.º 78; Henig, *British Sites* lám. VII, n.º 203-218; lám. VIII, n.º 219-221, lám. XXIV, n.º app. 21-22, lám. XXVIII, n.º app. 115, lám. XXXVI, n.º 208; Furtwängler, *AG* lám. XLIV, n.º 9, 13; Henig, *Lewis Coll.* n.º 98; Maaskant, *La Haya* n.º 522, 601, 933 Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 208, n.º 2335-2336, lám. 244, n.º 2630, 2680, 2682-2683; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 122, n.º 1316-1321; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 7, n.º 50; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 37, n.º 100-102; Vollenweider, *Deliciae* n.º 451-452; Agostini, *Ferrara* n.º 40.

(1) Fernández Chicharro confunde la fractura con unas «mandíbulas alargadas en forma de hocico, que hace pensar en una máscara escénica» (p. 68). A. García y Bellido le parece una figura «de carácter grotesco» (p. 159).

(2) En estatuaria ver G. Horster, *Statuen auf Gemmen*, 1970, p. 63 ss, lám. XIII, n.º 1-2.

(3) Furtwängler, *AG* t.II, p. 211-212. *Euphranoris est... et simulacrum Boni Eventus dextra pateram, sinistra spicam ac patera tenens*; Sena Chiesa, *Luni* p. 89.

(4) *RIC* n.º 31, 555, 565, 656a, 676; Mattingly, *CREBM* t. II lám. 14, n.º 19-20; t. III lám. 16, n.º 7, 8, 9, lám. 46, n.º 18, lám. 50, n.º 10.

105

Cornařina. Forma ovalada, ambas caras convexas, los lados hacia el reverso. Museo de Itálica. 1,1x0,8x0,4. s.II-III d.C. Itálica. J. M. Luzón, *op. cit.*, p. 101.

Bonus eventus desnudo, de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. En la mano izquierda lleva dos espigas de trigo y con la derecha sujeta una pátera. Línea de base. Estilo imperial de transición de barbilla-boca-nariz.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 104 del catálogo.

106

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Dos pequeñas fracturas en el borde izquierdo. Museo de Linares (Jaén) 1,4x1,1. s.III d.C. Cástulo. R. Contreras, «Notas sobre las piezas más interesantes ingresadas en el Museo de Linares en 1959. Nuevo entalle», *Oretania* 3, 1959, p. 135, fig. 2.

Bonus Eventus de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Con la mano derecha extendida sujeta una pátera y con la izquierda una espiga de trigo. Línea de base ⁽¹⁾. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: como los de la pieza n.º 104 del catálogo.

(1) R. Contreras cree que es un *sistrum*, confundiendo las espigas con este instrumento.

107

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas, lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 0,8x0,6x0,15. s.III d.C. Provincia de Sevilla.

Bonus Eventus de pie, desnudo, frontal, con la cabeza de perfil hacia la derecha. Con la mano izquierda sujeta una(s) espiga(s) de trigo y con la derecha, extendida hacia delante, una pátera. Línea de base, Técnica a base de unos pocos surcos casi sin conexión, representación extremadamente esquemática. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes, que comienza en el s.II pero las figuras humanas y dioses corresponden al s.III.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 104 del catálogo.

108

Pasta vítrea azul que imita un náicolo. Forma ovalada. Ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Está fragmentada y le falta parte del borde superior e inferior. Museo Arqueológico de Huelva. 1,1x1,1x0,3. s.III d.C. Ríotinto.

Bonus Eventus de pie, en posición de tres cuartos y la cabeza de perfil hacia la izquierda. En la mano izquierda lleva dos espigas de trigo, que sujeta hacia arriba, y en la derecha dos racimos de uvas⁽¹⁾. Este tipo de representación no responde a las que conocemos de Bonus Eventus que cuando lleva espigas de trigo siempre aparecen representadas hacia abajo.

Paralelos en glíptica: no tiene.

(1) La presencia del racimo de uvas es muy rara, véase Sena Chiesa, *Luni* p. 89, n.º 76.

109

Pasta vítrea verde oscuro. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el anverso. En mal estado de conservación. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,2x0,9x0,3. Segunda mitad s.I a.C-I d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 69, fig. 56.

El mal estado en que se encuentra la pieza hace muy difícil la interpretación del tema, pero

nos inclinamos a pensar que se trata de un Bonus Eventus de pie, en posición frontal, con una cornucopia en la mano derecha y espiga de trigo en la izquierda.

Paralelos en glíptica: no tiene.

110

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, la superior con los lados cortados hacia el anverso e inferior hacia el reverso. Perfil nícolo. Museo de Cádiz. 1,1x0,9x0,3. Fines s.II-III d.C. Carteia.

Figura masculina desnuda, de pie, en posición tres cuartos y la cabeza de perfil hacia la derecha; la pierna derecha recta y la izquierda flexionada. Podría tratarse de un Bonus Eventus que sujeta un *pedum* del que cuelgan unos frutos o animales, y con la mano izquierda dos espigas de trigo. A los pies, un altar. Estilo imperial tosco de barbilla-boca-nariz.

Paralelos en glíptica: no tiene.

111

Cornalina clara. Forma ovalada. Cara superior plana e inferior convexa. Fragmentada en dos partes y pegada posteriormente; pequeña fractura en el borde inferior. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,5x1x0,2. Fines s.I a.C.-comienzos s.I d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, *op. cit.*, p. 66, fig. 51; A. García Bellido, *op. cit.*, p. 160.

Bonus eventus de pie, de perfil hacia la izquierda, con la pierna derecha flexionada en actitud de caminar, desnudo, con clámide que le cuelga por la espalda. En la mano derecha lleva una fuente con frutos y en la izquierda dos espigas de trigo. El Bonus Eventus es representado generalmente como un joven de pie, con una pátera o fuente de frutas en una mano y dos espigas de trigo en la otra. Dos estatuas del s.IV de Praxiteles y Euphranor prestan el modelo. Ambas retratan a Triptolemos, un semidios griego relacionado con la Agricultura, y las estatuas eran conocidas en el mundo romano por haber estado en Roma en tiempos de Plinio el Viejo (NH XXXVII, 77)⁽¹⁾. La estatua de Euphranor se difundió mucho en época imperial representaba a Triptolemos llevando una clámide y con una pierna flexionada. Algunas gemas muestran la figura llevando un racimo de uvas, una rama o un bastón en vez de las dos espigas, la fuente o ambas cosas. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. VII, n.º 51; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 37, n.º 99; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XVI, n.º 342; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 250, n.º 2681, 2684, 2685; Sena Chiesa, *Luni* lám. XI, n.º 76-77; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 76, n.º 456-457; *Wien II* lám. 122, n.º 1322-1324, lám. 123, n.º 1325-1331, lám. 124, n.º 1332-1333; Henig, *British Sites* lám. V, n.º 154, lám. VI, n.º 189, lám. VII, n.º 192-201, lám. XXV, app. 42; Maaskant, *La Haya* n.º 523, 598-600, 935-936; Agostini, *Ferrara* n.º 41.

(1) Sena Chiesa, *Luni* p. 88-89; Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Bonus Eventus.

112

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores inclinados hacia el anverso y los inferiores rectos. Forma nícolo. Colección particular de Sevilla. 1,43x1,2x0,4. Comienzo s.II d.C. Provincia de Sevilla.

Bonus Eventus de pie, desnudo, de perfil hacia la izquierda, con la pierna derecha flexionada en actitud de caminar. Por la espalda le cae una clámide. Con la mano izquierda sujeta dos espigas de trigo y con la derecha una bandeja. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 111 del catálogo.

113

Nícolo azul en anillo de oro. Forma ovalada, ambas caras planas y los lados de la cara superior hacia el anverso. Perfil nícolo. Colección particular de Montalbán (Córdoba). s.II d.C. Tentecarreta (Montalbán, Córdoba). J. García, «Tentecarreta, una catacumba en Montalbán», *Historia 16*, 91, 1983, p. 125-128.

Figura masculina de pie, de perfil hacia la izquierda, en actitud de caminar. Viste túnica corta. Con el brazo derecho sujeta el lagobolon o *pedum* que apoya en el hombro, del que cuelga un conejo o algún otro animal producto de una cacería. Con la mano izquierda lleva un racimo de uvas o dos espigas de trigo. Línea de base. Podría tratarse de un Bonus Eventus o, más bien, una representación de Silvanus⁽¹⁾. Conocemos esta pieza a través de una fotografía que nos han cedido amablemente por lo que resulta difícil identificar con exactitud la figura y sus atributos.

Paralelos en glíptica: Henig, *Britis Sites* lám. VI, n.º 185, lám. VII, n.º 200-201, lám. XXV, n.º 58; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 29, n.º 755; Steiger, *Romerm. Augst.* lám. 9, n.º 24; Agostini, *Ferrara* n.º 36.

(1) Véase M. Pastor Muñoz, «El culto al dios Silvano en Hispania ¿Innovación o sincretismo?», *Memorias de Historias Antigua V*, Oviedo, 1963 p. 103-114.

114

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, los lados cortados hacia el reverso. Museo de Itálica. 1,1x0,8x0,4. s.III d.C. Itálica. J.M. Luzón, *op. cit.* p. 101.

Figura masculina de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda. Con el brazo derecho sujeta un *pedum* y con la mano izquierda extendida hacia delante un racimo de uvas, dos peces o alguna pieza de cacería. A los pies, dos líneas cruzadas que recuerdan la figura de un perro corriendo. La extremada esquematización del grabado hace muy difícil la identificación del tema, pero creemos que puede tratarse de Bonus Eventus o Silvanus. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 383; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 237, n.º 2575-2576; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 57, n.º 326; Henig, *British Sites* lám. V, n.º 159-165, lám. VI, n.º 166-170; Sena Chiesa, *Luni* lám. X, n.º 68; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 131, n.º 1388-1390, lám. 132, n.º 1394; Agostini, *Ferrara* n.º 34, 38.

115

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores rectos. Perfil nícolo. Museo de Itálica. 1,4x1,25x0,25. s.II d.C. Itálica.

Figura masculina de pie, de perfil hacia la izquierda. Va vestido con túnica corta de cazador. Con la mano derecha sujeta dos espigas de trigo y con la izquierda un bastón, el *pedum* o *baculum pastorale*, que lleva apoyado en el hombro, del que cuelgan un conejo y otro animal. A sus piés un perro corriendo. Línea de base. Esta versión del Bonus Eventus-cazador en glíptica es menos corriente. Podría estar basada en un modelo escultórico que podría ser la Diana Cazadora inspirada en la estatua de Kephisodotos el Joven⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. VI, n.º 186, lám. VII, n.º 200-202; *Figuretype* lám. XIVe; Agostini, *Ferrara* n.º 36.

(1) M. Henig, *Roman Gemstones: Figuretype and Adaptation*, BAR 41(i), 1977, *Homenaje a J. Toynbee* p. 341-342.

116

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1,1x0,8x0,15. Segunda mitad s.II-III d.C. Provincia de Sevilla.

Figura de cazador de pie, de perfil hacia la izquierda. Con la mano izquierda sujeta un *pedum* que apoya sobre el hombro, de cuyo extremo curvo cuelga un animal que parece ser un conejo. Va vestido con túnica corta y clámide que le cuelga por la espalda. En la cabeza lleva una diadema o sombrero. A sus piés, un perro saltando. Línea de base. Se trata de una escena de género muy popular en la glíptica imperial. La figura ha sido interpretada por Henig como Silvano-Cocidio⁽¹⁾. Etilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. VI, n.º 185-186, lám. VII n.º 200-201, lám. XXV, app. 58, lám. XX, app. 159; Vollenweider, *Deliciae* n.º 475; *Furtwängler*, AG lám. XLIII, n.º 24-25; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 29, n.º 754-755; Steiger, *Romerm. August.* lám. 9, n.º 24.

(1) *British Sites* p. 209.

117

Piedra sin identificar por estar calcinada en anillo de hierro. Forma ovalada, cara superior plana. Museo de Cádiz. 1,2x1,8. s.I. d.C.⁽¹⁾. Necrópolis de Cádiz.

Figura masculina de pie, de perfil hacia la derecha. Con la mano izquierda sostiene una rama y una especie de cetro, línea de base. El mal estado de la pieza no nos permite identificar la figura que, por algunos paralelos encontrados, creemos podría tratarse de Silvano⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 72, n.º 429, Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XVI, n.º 340; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 243, n.º 2627; Krug, *Germania 53* lám. 31, n.º 1.

(1) Damos esta cronología ateniéndonos a las monedas que aparecieron junto al anillo, dos ases del cuarto período acuñados en Gades, del 45 d.C. a Claudio, ya que la forma del anillo no se aprecia por el mal estado del hierro y la piedra está calcinada.

(2) En su forma clásica se le representaba con túnica corta, sujetando una rama y una *falx*, recuerdo de su función original de dios de los jardines y la agricultura. Henig, *British Sites* p. 77.

Amatista. Forma ovalada, cara superior convexa, e inferior plana, los lados cortados hacia el reverso. Museo de Itálica. 1,75x1,4x0,8. Fines s.I-comienzos s.II d.C. Itálica. J.M. Luzón, *op. cit.*, p. 100.

Cupido de pie, de perfil hacia la izquierda, con la espalda encorvada hacia delante mirando una mariposa que sostiene con una mano, a la que va a quemar con una antorcha que lleva en la otra. Línea de base.

Se trata de un tema muy representado en la glíptica romana, a veces acompañado de inscripciones mágicas⁽¹⁾. Es una alegoría del alma (Psique) que está siendo atormentada por el cuerpo. La mariposa es una representación conocida de Psique, tratándose pues del tema del tormento infligido por el cuerpo al alma. Henig cree que es un motivo funerario, que representa una fuerte concepción espiritual de la personalidad humana⁽²⁾. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 232, n.º 2535; Furtwängler, *AG* lám. XXVIII, n.º 21; Boardman-Scarbrick, *Ralph Harari* n.º 13; Henig, *British Sites* lám. IV, n.º 119-122; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 33, n.º 193; *Wien II* lám. 127, n.º 1358-1359; Maaskant, *La Haya* n.º 443, 505, 937, Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. IX, n.º 175-176; Tudor, *Romula* fig. 6, n.º 12; Steiger, *Römerm. August.* lám. 8, n.º 11; Pannuti, *Nápoles* n.º 28; Agostini, *Ferrara* n.º 29.

(1) Delatte-Derchain *Intailles* p. 233-234, n.º 325-326: lo explica como una venganza o encantamiento hacia la persona amada. Bonner, *Magical Amulets* p. 121: cree que este tema lo llevaban representado los amantes que sentían placer en recordar los tormentos amorosos. Sobre el tema véase Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Psyche; EAA, s.v. Amore e Psyche; también Bertacchi, «Amore e Psyche», *Aquileia Chiama* XII, 1965 p. 8-10. cit. por Panutti, *Nápoles* p. 22.

(2) Henig, «Death and Maiden: Funerary Symbolism in Daily Life», *Roman Life and Art in Britain*, 1977 p. 358.

Cornalina. Forma ovalada, cara superior plana e inferior convexa, los lados cortados hacia el reverso. Pequeño fragmento en la parte superior. Colección particular de El Cuervo (Sevilla). 1,3x1,15x0,25. s.II-I a.C. Los Nacimientillos, Gibalbín (Jerez de la Frontera, Cádiz).

Cupido desnudo, de perfil hacia la izquierda, agachado, con las piernas flexionadas. Con las manos sujeta un rayo que está rompiendo ayudado por la pierna derecha. Línea de base. Estilo itálico republicano de bolitas. El tema de Eros que rompe el rayo de Zeus que, según Plinio (*NH* XXXVI, 28) ya había mandado representar Alcibiades, aparece también en las monedas, en denarios del 83 a.C. y de L. Iulius Bursio del 88 a.C.⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XXX, n.º 31; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 39, n.º 118-121; Maaskant, *La Haya* n.º 29, 206; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 61, n.º 591; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 73, n.º 435; Pannuti, *Nápoles* n.º 33-34.

(1) Sydenham, *RRC* n.º 730.

120

Agata de bandas en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior convexa. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,1x0,8. Primera mitad s.I d.C. Tumba de Peñaflor (Sevilla). C. Fernández Chacarro, «Nuevas adquisiciones del Museo de Sevilla», *MMAP*, 1947, p. 153, lám. LXII; «Camafeos...», p. 62-63, fig. 46.

Cupido desnudo, de pie, con el cuerpo en posición de tres cuartos y la cabeza de perfil hacia la derecha. Está sobre una roca pescando, sostiene con la mano izquierda un cestillo y con la derecha la caña, de la que cuelga un pez en su extremo. Son frecuentes en glíptica las escenas de género en las que los amorcillos imitan los juegos o trabajos que realizan normalmente personas en la vida real. La pesca, para la comida privada de la casa o a gran escala para el mercado, era una actividad que ocupaba un lugar importante en la vida del mundo romano. Son innumerables las escenas de pesca representadas en el arte; con figuras humanas y mitológicas, y frecuentemente Cupidos⁽¹⁾. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Deliciae* n.º 388; Henig, *Lewis Coll.* lám. 5, n.º 56; *British Sites* lám. IV, n.º 125, lám. XVI, n.º 506.

(1) Sobre el tema véase Toynbee, *Animals* p. 209.

121

Cornalina. Forma rectangular con los vértices redondeados, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1,4x1,2x0,5. Provincia de Sevilla.

Dos amorcillos desnudos, de pie, uno frente a otro, erigiendo un trofeo formado por una coraza y un escudo⁽¹⁾. El de la derecha se inclina hacia delante y coge el escudo que está sobre el suelo; el de la izquierda se inclina hacia atrás llevando en una mano una rama y con la otra coloca la coraza. Línea de base. Se trata de un tema helenístico. Responde al estilo republicano final de bolitas.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. VIII n.º 62; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 40, n.º 138; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 90, n.º 36; Henig, *Lewis Coll.* lám. 4, n.º 58; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 300, n.º 3084.

(1) Sobre el tema véase G. C. Picard, *Les Tropées Romains*, 1957, p. 60 ss; Sena Chiesa *Aquileia* p. 173, n.º 314, cit. por Zazoff, *AGD III Kassel* p. 204, n.º 36.

122

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados rectos. Museo de Linares (Jaén). 0,8x1. Segunda mitad s.I. a.C. Cástulo. R. Contreras, «Entalles...», p. 40, fig. 7.

Dos amorcillos de pie, desnudo, de perfil, uno a cada lado de un pedestal central con una Herma encima, de la que mana una fuente; detrás un árbol. El amorcillo de la izquierda toca la doble flauta, con la pierna izquierda levantada en actitud de danzar. El de la derecha se agacha para hacer un sacrificio ante un altar que hay a sus pies, llevando una fuente con frutos en la

mano. Línea de base. Se trata de una escena de género en la que los amorcillos realizan actividades características de las personas. Estilo republicano de bolitas planas.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 18, n.º 144; Maaskant, *La Haya* n.º 503, 633.

123

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. 1,4×1×0,2. Segunda mitad s.I a.C. Osuna (Sevilla).

Dos amorcillos desnudos, de pie, luchando uno frente a otro, de perfil y con las espaldas y piernas flexionadas. Están en el momento en que se sujetan las manos para comenzar la lucha. Quizá la escena esté basada en el contexto de Eros y Anteros, que es una representación muy corriente en el arte romano, derivada de representaciones griegas⁽¹⁾. El valor conceptual atribuido por los escritores clásicos al nombre de Anteros varía, a veces es «el amor en contrapunto del amor», otras «el dios que se venga del amor dispensado y no recompensado», o como la «inclinación o tendencia que se opone al amor», o finalmente como «el amor homosexual». Anteros era hijo de Ares y Afrodita. Sobre él nos da noticia Pausanias, acerca de un altar dedicado en Atenas que conmemoraba el amor de Timagora por un adolescente, amor que acabó trágicamente (I, 30,1). Un altar de Eros y Anteros en el antiguo gimnasio de Elis y un relieve en su palestra los representa en lucha por alcanzar la palma de la Victoria (VI, 23, 3 y 5)⁽²⁾. Técnica a base de un taladro grande para las formas mayores surcos redondos para los detalles. Estilo republicano de bolitas planas.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 387-388; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 40, n.º 141-142; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 8, n.º 61; Furtwängler, *AG* lám. XLII, n.º 30; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 73, n.º 438; *Wien II* lám. 125, n.º 1342; Gonzenbach, *Vindonissa* lám. 28, n.º 25; Henig, *British Sites* lám. XXVIII, app. 120; *Lewis Coll.* lám. 4, n.º 59; Pannutti, *Nápoles* n.º 36.

(1) Greifenhagen, *Griechische Erosen*, 1957, p. 40, fig. 32, 34. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 183. Este motivo lo vemos representado con frecuencia en otras ramas del arte, como en un mosaico de Lyon (P. Fabia, *Mosaïques Romaines, Musée de Lyon* p. 161, fig. 12), en lucernas (De Cardillac, *De quelques lampes antiques deconvertis dans l'Afrique du Nord* 1922, p. 57, fig. 62), en terra sigillata (Oswald-Pryce, *Index of Figure-Types on Terra Sigillata* n.º 513, lám. 25, en *Annals of Archaeology*, Liverpool, Suppl. 1936/7). cit. por Gonzenbach, *Vindonissa* p. 71; también en sarcófagos, f. Matz, *Die dionysische Sarkophage* vol. 1, Berlin, 1968 lám. 6, n.º 5.

(2) Pannutti, *Nápoles* p. 26.

124

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 0,9×1×0,2. s.II d.C. Itálica.

Dos amorcillos luchando, con los cuerpos entrelazados, el de la izquierda sujeta al otro por el cuello y este le agarra la pierna. A la derecha una palma, símbolo de la Victoria. Estilo imperial de transición boca-barbilla-nariz.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 123 del catálogo.

125

Pasta vítrea azul. Forma ovalada, cara superior plana e inferior convexa y sin trabajar, lados rectos y borde irregular. Superficie muy gastada. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,1x1,2x0,4. Fines s.I a.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, «Camafeos...», p. 69, fig. 58.

Escena de género en la que se representa a dos amorcillos, uno a la izquierda de pie con una palma sobre el hombro, el otro sentado a la derecha con la barbilla apoyada en la mano, mirando hacia el centro, donde hay dos gallos, uno de pie y el otro en el suelo tendido. Detrás una Herma vista de frente. La escena, que en nuestra pieza está muy borrosa, nos muestra el momento en que ha acabado una pelea de gallos y uno ha derrotado al otro, que yace en el suelo; el orgulloso propietario del gallo ganador camina con la palma de la victoria, mientras que el dueño del perdedor está sentado y pensativo. Las peleas de gallo, que se continúan llevando a cabo hoy en muchos lugares, tuvieron gran aceptación en la Antigüedad, y las encontraron representadas en varias facetas artísticas⁽¹⁾. El cuidado de gallos fue una práctica en la que al mundo greco-romano se le anticiparon las ciudades-estado de la Grecia clásica. En Italia se hacían como deporte desde el s.II a.C., como nos informa Lucilio: *Gallinaceus cum victor se gallus honeste / altius in digitos primoresque erigit unguis*, es decir, el gallo victorioso que se pavonea orgullosamente se eleva de puntillas cuando camina (Lucilius, ed. F. Marx I, 1904, p. 22, 300, 301). En tiempos de Columela había entrenadores profesionales de gallos, los llamados *lanistae*⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 7, n.º 599; Maaskant, *La Haya* n.º 241.

(1) Sobre el tema de las peleas de gallos en la Antigüedad véase Toynbee, *Animals* p. 257; Pauly-Wissowa, *RE*, s.v. *Hahnenkampf*; Daremberg, *Dictionnaire*, s.v. *Alektryonon agones*.

(2) Toynbee, *Animals* p. 257.

126

Cornalina en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior plana. Museo Arqueológico de Sevilla. 0,9x1. Fines s.II - comienzos s.III d.C.

Amorcillo desnudo, de pie, de perfil hacia la izquierda. Con la mano izquierda sujeta un palo y con la derecha una cuerda. Está inclinado hacia delante, donde hay un conejo al que amaestra. Línea de base. Estilo imperial de barbilla-boca-nariz.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 125, n.º 1352; Maaskant, *La Haya* n.º 382, 384-385; Agostini, *Ferrara* n.º 28.

127

Jaspe rojo en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior plana. Le falta un fragmento en el centro. Museo Arqueológico de Córdoba. 0,7x0,5. s.II d.C.

Amorcillo de pie, de perfil hacia la izquierda, en actitud de caminar. Lleva un objeto en la mano que la fractura de la piedra no permite identificar, podría tratarse de una flauta o una lira. Línea de base. Estilo imperial de sombrero de ala.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 381, 882.

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Museo de Cádiz. 0,9x0,7x0,25. s.II d.C. Carissa Aurelia.

Sátiro de pie, de perfil hacia la izquierda, con la espalda curvada y la pierna izquierda hacia delante. En la mano derecha lleva el *pedum* que le asoma por la espalda, y con la izquierda sujeta dos peces⁽¹⁾. Línea de base. El cuerpo está realizado con un taladro grueso redondeado, sin detalles anatómicos, y el resto con taladros más pequeños.

[†] Paralelos en glíptica: Sena Chiesa, *Luni* lám. X, n.º 70; Vollenweider, *Deliciae* n.º 440; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 132, n.º 1392; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 56, n.º 325, lám. 57, n.º 326, 327-329; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 237, n.º 2575-2578, lám. 238, n.º 2579-2580; Henig, *British Sites* lám. IV, n.º 120, lám. VI, n.º 171-177; Graça, *Coimbra* lám. 1, n.º 8; Hamburger, *Caesarea* lám. IV, n.º 92; Agostini, *Ferrara* n.º 33, 34 y 38.

(1) Sobre el tema véase H. Guiraud, «Les Satyres sur les intailles d'époque romaine», *Revue d'Etudes Anciennes* n.º 80, 1978 p. 114-137. cit. por Vollenweider, *Deliciae* p. 257.

129

Jaspe negro en anillo de plata. Forma ovalada, cara superior plana y lados superiores hacia el anverso. Superficie algo deteriorada. Museo Arqueológico de Sevilla. 0,9x0,7. s. II d.C. Necrópolis de Carmona.

Sátiro de pie, desnudo, de perfil hacia la izquierda, con la espalda curvada y en actitud de caminar. Con la mano derecha sujeta el *pedum* que asoma por detrás, y con la izquierda dos peces. Línea de base. Estilo imperial de transición de cabeza redonda.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 128 del catálogo.

130

Granate en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior plana. Museo de Cádiz. 1x0,8. s.I. d.C. Necrópolis de Cádiz.

Sátiro de pie, con el cuerpo en posición de tres cuartos y la cabeza de perfil hacia la derecha, danzando sobre la punta de los pies. El brazo izquierdo extendido hacia delante y el derecho levantado. Línea de base. Es un motivo neoático, muy usual en glíptica.

Paralelos en glíptica: Sena Chiesa, *Luni* lám. X, n.º 69; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 47, n.º 412; *AGD I Munich 2* lám. 120, n.º 1083; *AGD I Munich 3* lám. 237, n.º 2574; Vollenweider, *Deliciae* n.º 192; Maaskant, *La Haya* n.º 580; Zazoff, *AG* lám. 102 n.º 8; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 85, n.º 479; Henig, *British Sites* lám. XXV, n.º 48; Agostini, *Ferrara* n.º 33.

131

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores

res rectos. Perfil nícolo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,3x1,1x0,3. s.II d.C. Itálica.

Sátiro de perfil hacia la izquierda, con la pierna doblada en actitud de saltar. Por la espalda asoma el *pedum* y a sus piés un perro saltando frente a él. Este motivo es muy frecuente en gemas y entalles imperiales.

Paralelos en glíptica: Sena Chiesa, *Luni* lám. X, n.º 70; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 237, n.º 2570; Maaskant, *La Haya* lám. 152, n.º 940; Henig, *British Sites* lám. VI, n.º 171-177.

132

Nícolo marrón. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores rectos. Perfil nícolo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,5x1,2x0,4. s.II d.C. Itálica.

Pan de perfil hacia la izquierda, apoyado en una pata y la otra encogida; con el brazo izquierdo extendido sujeta una bandeja de frutos. Por detrás asoma el lagobolon. La iconografía de Pan es muy parecida a la de los sátiros, pero tiene patas y cuernos de cabra. Pan era pastor y su tipo alude a la potencia sexual en la naturaleza, representada tanto por la cabra como por el mismo dios, que estaba muy relacionado con la pasión sexual en todas sus formas⁽¹⁾. Es una figura de gran importancia en el *Thiasos* báquico.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. V, n.º 147, lám. XXV, app. 40; Brandt, *AGD I Munich* lám. 239, n.º 2593.

(1) Henig, *British Sites* p. 74.

133

Nícolo marrón. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores rectos. Perfil nícolo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,1x0,9x0,3. s.II-III d.C. Itálica.

Sátiro caminando hacia la derecha. Con la mano derecha extendida sujeta un racimo de uvas y con la izquierda el *pedum*. Línea de base. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: los mismos de la pieza n.º 128 del catálogo.

134

Agata de bandas. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Fractura en el borde derecho. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla) 1x0,6x0,1. Fines s.I d.C. Itálica.

Sátiro de perfil hacia la izquierda, caminando de puntillas. Con el brazo derecho hacia atrás sujeta el lagobolon. Línea de base. Estilo imperial de transición de cabeza redonda.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* lám. 66, n.º 336; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 76, n.º 1059-1060; Henig, *Lewis Coll.* lám. 5, n.º 66, 69; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 12, n.º 94; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 56, n.º 324; Furtwängler, *AG* lám. XXVIII, n.º 6.8.

Granate en anillo de oro. Forma ovalada. Cara superior plana. Museo de Cádiz. s.I d.C. Necrópolis de Cádiz. P. Quintero Atauri, *Necrópolis Ante-romana de Cádiz*, 1915, p. 64-65; C. Blaino Minguez, «Nuevas adquisiciones...», p. 78.

Sátiro de pie, con el cuerpo en posición tres cuartos y la cabeza de perfil hacia la derecha, en actitud de caminar sobre la punta de los pies. Mantiene el brazo izquierdo en alto y con el derecho sujeta el *pedum*. A sus pies, en el suelo, la doble flauta. Línea de base. Estilo imperial clasicista. Este tipo, muy difundido en la glíptica imperial, está tomado de relieves y estatuas helénicas de sátiros, como el relieve del Museo Capitolino⁽¹⁾ o el sátiro de la Villa Albani⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 12, n.º 94; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 56, n.º 324; Henig, *Lewis Coll.* lám. 6, n.º 66; *British Sites* n.º 159, 161, 164.166, app. 41; Sena Chiesa, *Luni* lám. X, n.º 68; Brandt, *AGD I Munich* lám. 47, n.º 412; *AGD I Munich 3* lám. 237, n.º 2575, lám. 238, n.º 2579; Vollenweider, *Deliciae* n.º 192; Maaskant, *La Haya* n.º 336, 580; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XII, n.º 251, 255, 256; Zazoff, *AG* lám. 102, n.º 8; Agostini, *Ferrara* n.º 33.

(1) H. Stuart Jones, *The Sculptures of the Museo dei Conservatori*, 1926, *Orti Lamiani* 16. cit. por Sena Chiesa, *Luni* p. 86; Schreiber, *Die Hellenistischen Reliefbilder* lám. 48a.

(2) M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961 fig. 568.

136

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Museo de Cádiz. 1,2x0,95x0,3. s.II d.C. Santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz).

Sátiro de pie, de perfil hacia la izquierda, con la espalda encorvada la pierna derecha levantada, en actitud de bailar o saltar, tocando la doble flauta o aulos. Realizado de forma tosca, el cuerpo con un surco grueso y sin detalles; el pelo en forma de rollo alrededor de la cabeza y los rasgos de la cara con unos cuantos surcos cortos y paralelos. Estilo imperial tosco de barbilla-boca-nariz.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 115, n.º 1022; Maaskant, *La Haya* n.º 633; *Velsen* n.º 16; *British Sites* lám. VI, n.º 179; Hamburger, *Caesarea* lám. VIII, n.º 153.

137

Onice. Forma ovalada. Ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil níclico. Superficie gastada. Museo Arqueológico de Sevilla. 1x0,8x0,3. s.II d.C.

Sátiro de pie, de perfil hacia la derecha en actitud de caminar. En la mano izquierda lleva el *pedum* y con la derecha sujeta una siringa, aunque la identificación de esta no es muy segura, ya que la superficie de la piedra, está bastante gastada.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 135 del catálogo. Además, Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 238, n.º 2575; Maaskant, *La Haya* n.º 579; Agostini, *Ferrara* n.º 33, 34, 38; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XVI, n.º 341.

138

Granate en anillo de oro. Forma ovalada y cara superior plana. Museo de Cádiz. 0,6x0,8. s.I d.C. Necrópolis de Cádiz. P. Quintero, «Excavaciones en Extramuros de Cádiz», *JSEA*, 6, 1924-25 (1926), lám. VIII-B; C. Blanco Minguez, «Nuevas adquisiciones...», p. 78.

Sátiro sentado sobre una piedra, de perfil hacia la izquierda, en actitud de llevarse la flauta a la boca para tocarla. Frente a él, un perro saltando hacia sus rodillas, tras el cual hay un pedestal con una Herma ictifálica. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 73, n.º 433; *Wien II* lám. 77, n.º 1065-1066; Furtwängler, *AG* lám. XLII n.º 52; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 13, n.º 97; Henig, *Lewis Coll.* lám. 5, n.º 65; Maaskant, *La Haya* n.º 343; Gonzenbach, *Vidonissa* lám. 27, n.º 17; Henig, *British Sites* lám. V, n.º 156.

139

Calcedonia en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior convexa. Museo de Cádiz. 0,8x0,5. s.I. d.C. Necrópolis de Cádiz.

Cabeza de anciano, con el rostro barbado, una amplia frente calva y las cejas arqueadas que producen un gesto desagradable. Puede tratarse del dios Baco o de Sileno.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 40, n.º 839-840, lám. 65, n.º 1012; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 94, n.º 820, lám. 106, n.º 926, lám. 167, n.º 1843; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 68, n.º 458; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 102, n.º 338; *Deliciae* n.º 319, 321-322.

140

Pasta vítrea imitando un ágata de bandas marrón y blanca. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Superficie muy gastada. Museo de Gibraltar. 1,5x0,7x0,1. Epoca augustea. Carteia (Algeciras).

Ménade de pie, de perfil hacia la izquierda, con la cabeza echada hacia atrás en actitud danzante. El mal estado de la pieza hace dudar si se trata de una figura masculina, en cuyo caso sería un sátiro, o femenina, que nos parece más acertado, y llevaría tirso o pandero⁽¹⁾. Las escenas de *thiasos* dionisiacos son muy características de los relieves neoáticos⁽²⁾. Las ménades danzantes entran dentro de los motivos de tradición helenística divulgados en época de Augusto.

Paralelos en glíptica: Sena Chiesa, *Luni* lám. IV, n.º 26; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlin* lám. 68, n.º 380-381; Furtwängler, *AG* lám. XXXVI, n.º 36-37; Henig, *Lewis Coll.* lám. 28, n.º 17; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 120, n.º 1078-1080; *AGD I Munich 3* lám. 299, n.º 3071-3072.

(1) Sobre el tema véase W. de Haan-M. Maaskant-Kleibrinck, «Mänaden auf Gemmen», *Forschungen Staatliche Museen zu Berlin* n.º 14, 1972 p. 164 ss. cit. por Sena Chiesa, *Luni* p. 64.

(2) F. Hauser, *Die neuattischen Reliefs*; W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*. cit. por Sena Chiesa, *Luni* p. 63-64; véase también f. Matz, *Die Dionysischen Sarkophage* Berlin, 1968; J. M. Luzón, «Die neuattischen Rund-Aren von Itálica», *MM* 19, 1978.

141

Pasta vítrea imitando un ágata de bandas negra y blanca. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Pequeña fractura en el borde superior. Museo Arqueológico de Córdoba. 2x1,3x0,3. Epoca augustea. Tumba de Espejo (Córdoba).

Figura femenina de bacante de piñ, de perfil hacia la derecha. Viste chitón largo y manto que le cae por la espalda. Camina sobre la punta de los pies, el brazo derecho extendido hacia delante con el izquierdo sujeta el tirso. El cabello recogido en un moño en la nuca y una corona en la cabeza. Línea de base.

Paralelos en glíptica: Futwängler, *AG* lám. 64, n.º 34; Brandt *AGD I Munich* 3 lám. 299, n.º 3070, Pannuti, *Nápoles* n.º 51; Agostini, *Ferrara* n.º 5.

142

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Museo de Linares (Jaén). 1,7x1,4 s.I d.C. Cástulo. R. Contreras, «Entalles...», p. 37, fig. 4.

Busto de una ménade de perfil hacia la izquierda. El cabello recogido alrededor de la cabeza y en un moño en la nuca. La parte superior del vestido o *nebris* y el hombro sirven de base a la representación. El tirso cruza en diagonal el campo de la gema y asoma por la espalda de la figura. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 1186; Henig, *British Sites* lám. XXVII, n.º app. 99; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 68, n.º 382, lám. 69, n.º 383; *Wien I* lám. 43, n.º 248; Panutti, *Nápoles* n.º 54-55.

143

Agata marrón. Forma ovalada. Ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Museo de Itálica. 1,2x0,9x0,3. s.III d.C. Itálica.

Figura de pie, frontal, con la pierna derecha exonerada y los brazos caídos hacia abajo. Por los hombros le cae una clámide. Con la mano derecha sujeta algo que podría ser un tirso. Por los escasos paralelos encontrados podríamos identificarla con Methe⁽¹⁾. El estilo es extremadamente esquemático, imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 237, n.º 2565-2566; Pannuti, *Nápoles* n.º 40.

(1) Divinidad que representa alegóricamente la embriaguez. Las figuras de esta diosa que aparecen en la glíptica pueden derivar tal vez de una pintura que, según fuentes griegas, realizó Pausanias de Sicione en el tholos de Epidaur, que tenía como tema a Methe. Véase Pannuti, *Nápoles* p. 30-31.

144

Jaspe verde. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Pequeña fractura en el borde superior. Colección particular de Málaga. 1,2x1x0,25. s.II d.C. Ilurco.

Atleta desnudo, de pie, frontal con el brazo izquierdo en alto tocándose con la mano el hombro y el derecho cruzado por la espalda, untándose aceite en el cuerpo. A sus pies, una palma de la victoria en posición vertical. Línea de base. Esta representación del atleta que se unta de aceite su cuerpo responde al tipo llamado «oleingiesser»⁽¹⁾. Estilo imperial de transición de surcos planos.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 991; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 215, n.º 2390; Furtwängler, *AG* lám. XLIV, n.º 24, lám. L, n.º 9; Scherff, *AGD III Braunschweig* lám. 16, n.º 124.

(1) G. Horster, *Statuen* p. 66, n.º 4.

145

Agata verde en anillo de oro. Forma rectangular con bordes redondeados. Ambas caras planas con los lados cortados hacia el reverso. Museo de Cádiz. 1,8x1,3. Epoca augustea. Tumba de Bahía Blanca. A. Sánchez-Gijón Martínez, «Tumba...», p. 188.

Figura de atleta en actitud de lanzar un disco⁽¹⁾. De perfil hacia la derecha y en posición de tres cuartos. El brazo derecho levantado, y con el izquierdo sujeta el disco que está colocado entre ambas piernas flexionados. Borde en forma de cenefa que imita un sogueado. Línea de base. Alrededor de la figura hay grabadas cuatro letras: . Estilo clasicista.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 31, n.º 769; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. 4, n.º 72; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 215, n.º 2389; Furtwängler, *AG* lám. XLIV, n.º 25-27; Richter, *Romans* n.º 345; Zazoff, *AG* lám. 103, n.º 15.

(1) Sobre el tema véase G. Horster, *Statuen* p. 65, n.º 3; Daremberg Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Discus.

146

Agata de bandas marrón y blanca. Forma ovalada, ambas caras planas y lados ligeramente cortados hacia el reverso. Museo de Cádiz. 1,8x0,9x0,3. s.II-I a.C. Carissa Aurelia.

Guerrero de pie, desnudo, con el cuerpo en posición de tres cuartos y la cabeza de perfil hacia la izquierda. La pierna derecha flexionada en actitud de caminar, y el brazo del mismo lado alzado para llevarse la mano a la frente, mientras que con la izquierda sujeta una lanza. Línea de base. El tema está interpretado como el juicio de Oreste⁽¹⁾. Es un tema de tradición helénica, así como la figura única y alargada. Técnica a base de un taladro redondeado para las formas principales y uno redondo para los detalles del abdomen, rodillas, tobillo... Es el estilo que Martini llama «a bouterolle» por las perlas del grabado que forman pequeñas burbujas o bolitas. Maaskant lo llama itálico republicano de burbujas.

Paralelos en glíptica: Martini, *Etruskische* lám. 26, n.º 5, lám. 29, n.º 5; Sena Chiesa, *lám. I, n.º 2, lám. VI, n.º 41*; Scherf, *AGD Braunschweig* lám. 2, n.º 5; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 30, n.º 29-30; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 21, n.º 113; Brandt, *AGD I Munich* 2 lám. 81, n.º 700.

(1) Martini, *Etruskische* p. 143, n.º 134.

147

Agata de bandas. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,7×1,1×0,2. s.III-II a.C. Itálica.

Figura de guerrero desnudo, en posición de tres cuartos, rostro de perfil hacia la derecha. Con la mano izquierda sujeta el manto que le cae por la espalda y la derecha se la lleva hacia el rostro. Línea de base. La técnica utilizada, el tema y el tipo de piedra son característicos de las gemas itálicas romano-republicanas de tradición etrusca⁽¹⁾. La técnica es la que Martini llama «a bouterolle»⁽²⁾, con bolitas en las rodillas, pecho...

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 2, n.º 5, 7; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 30, n.º 29, 30; Martini, *Etruskische* lám. 29, n.º 5. Con otros elementos: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 27, n.º 741-743; Martini, *Op. Cit.*, lám. 19, n.º 2, 3, lám. 26, n.º 4, 5, lám. 30, n.º 5.

(1) Gercke, *AGD III Göttingen* p. 77-78.

(2) Martini, *Etruskische* p. 102 ss.

148

Agata de bandas. Forma ovalada, ambas caras planas y lados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,1×0,9×0,15. s.III-II a.C. Itálica.

Guerrero de perfil hacia la derecha, con una lanza al hombro que cruza el campo de la gema en diagonal. Por la espalda le cae un manto. El estilo de grabar, el tema del guerrero y el tipo de piedra utilizado son característicos de las gemas itálicas romano-republicanas de tradición etrusca⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: no tiene.

(1) Gercke, *AGD III Göttingen* p. 77-78.

149

Nicolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nicolo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,25×1×0,3. s.II d.C. Itálica.

Figura masculina de pie, de perfil hacia la derecha. Se trata de un guerrero con una lanza que sujeta con el brazo izquierdo, y en la otra mano una máscara o cabeza. Del brazo izquierdo le cuelga un manto. Línea de base. Se trata de un motivo etrusco⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* lám. 36, n.º 36; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlin* lám. 62, n.º 333.

(1) Martini *Etruskische* lám. 15, n.º 6, lám. 17, n.º 4-6, lám. 18, n.º 1, lám. 27, n.º 4.

150

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados hacia el reverso. Museo de Linares (Jaén). 1,2x1,04x0,49. s.III d.C. Cástulo. R. Contreras, «Entalles...», p. 39, fig. 6.

Pastor ordeñando una cabra, de perfil hacia la izquierfa, con una rodilla en tierra y la otra flexionada. La cabra está delante de él con la cabeza vuelta hacia atrás. Línea de base. Este tipo de representación pertenece a la temática del grupo de entalles de anillos etruscos del s.I. a.C. con gran popularidad en los siglos posteriores, en los que su producción masiva hizo que tuvieran peor calidad. Es un tema de procedencia helenística⁽¹⁾. Lo vemos en monedas de Vespasiano⁽²⁾. Técnica extremadamente esquemática, del estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 657-658, 925, 1054; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 73, n.º 98; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 115, n.º 1011, lám. 154, n.º 1639; *AGD I Munichs 3* lám. 260, n.º 2769; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 52, n.º 296; *Wien II* lám. 69 n.º 1029; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 90, n.º 29; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XXIII, n.º 484; Krug, *Germania 53* lám. 34, n.º 26; Tudor *La Romula* fig. 6, n.º 1; Hamburger, *Caesarea* lám. VII, n.º 148, lám. VIII, n.º 149-150; Gonzenbach, *Vindonissa* lám. 28, n.º 33.

(1) A. Adriani, «Divagazioni in torno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria». *Documenti e ricerche d'arte alessandria* n.º 3-4, 1959 p. 10 ss. cit. por Krug, *Germania 53* p. 125.

(2) Mattingly, *CREBM t. II* lám. 6, n.º 17, lám. 7, n.º 4.

151

Pasta vítrea amarilla. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Superficie muy gastada. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 0,9x1,1x0,1. 50 a.C.-50 d.C. Itálica.

Pastor agachado, de perfil hacia la izquierda, ordeñando una cabra que vuelve la cabeza hacia él. Se aprecian pocos detalles debido a que la superficie está muy gastada.

Paralelos en glíptica: los mismos de la pieza n.º 150 del catálogo.

152

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1,2x0,85x0,5. s.II-III d.C. Provincia de Sevilla.

Figura masculina que presenta a un pastor de pie, de perfil hacia la izquierda; delante de él, un árbol, y junto a este, un ciervo. línea de base. Técnica a base de un taladro redondeado grande para las formas esenciales y otros más pequeños para los detalles. Estilo imperial de transición de surcos planos.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 361, 458, 653; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 52, n.º 296-300; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 260, n.º 2763-2764; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 58, n.º 344; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 90, n.º 30.

153

Cornalina en anillo de oro. Cara superior algo convexa e inferior plana. Lados hacia el anverso. Museo de Cádiz. 1x0,8. s.I. d.C. Baelo Claudia (Tarifa, Cádiz).

Figura masculina de pie, de perfil hacia la izquierda, vestido con una túnica que le cubre desde debajo del brazo hasta media pierna, con pliegues. Frente a él, un árbol del que cuelga un animal al que está sacrificando. Debajo de este y en el suelo hay un cuenco para recoger la sangre. El animal cuelga de las patas traseras y le falta la cabeza. Línea de base. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Steiger, *Römerm. Augst.* lám. 9, n.º 23; Maaskant, *La Haya* n.º 488; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 53, n.º 304.

154

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Fractura en el borde inferior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,2x1x0,3. s.II d.C. Itálica.

Dos figuras, hombre y mujer, vestidos, ella con chitón largo, y el con toga, una frente a otra dándose la mano. Se trata de una *dextrarum iunctio*⁽¹⁾. La mujer está de perfil y el hombre de tres cuartos. El tema representa probablemente unos desposorios o matrimonio⁽²⁾. Aparece en monedas de Adriano⁽³⁾. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* lám. 119, n.º 685, lám. 165, n.º 1059; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 316, n.º 3316; Henig, *Lewis Coll.* lám. 12, n.º 197.

(1) Sobre el tema véase Reekmans, «La dextrarum iunctio dans L'iconographie romaine et paléocristienne», *Bol. Inst. Hist. Belg. Rom.* XXXI, 1958 p. 23-95. cit. por Pannuti, *Napoles* p. 173.

(2) Henig, *Lewis Coll.* p. 50, n.º 197.

(3) Mattingly, *CREBM t. III* lám. 92, n.º 8-9.

155

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores rectos. Perfil nícolo. Fractura en el borde superior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,4x1,2x0,3. s.II d.C. Itálica.

Dos figuras, masculina y femenina, afrontadas; la femenina a la derecha, de perfil, vestida con chitón e himation, y la masculina a la izquierda en posición de tres cuartos y vestida con toga. Se dan la mano y sostienen en el centro una espiga de trigo. Se trata de una *dextrarum iunctio*. En el suelo y entre ambos, un altar. Línea de base. Vemos este motivo en un sextercio de Adriano⁽¹⁾. Estilo imperial de transición de sombrero de ala.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* lám. 119, n.º 685; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 316, n.º 3316, 3321; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 14, n.º 113.

(1) Mattingly, *CREBM t. III*, lám. 92, n.º 8-9.

156

Jaspe rojo en anillo de oro. Forma ovalada, ambas caras planas. Colección particular de Málaga. 1,3x1x0,2. s.II-III d.C. Carmona (Sevilla).

Gallo de pié, en posición erguida, de perfil hacia la izquierda. Línea de base⁽¹⁾. Al ser un gallo alto y fuerte, en actitud altiva, pensamos que podría tratarse de un gallo de pelea. El gallo era un símbolo propiciatorio y las gemas que lo llevan se relacionan con la idea de prosperidad. También es atributo de Mercurio, en relación con su carácter de divinidad de ultratumba. En las tumbas romanas se colocaban figuras de gallos para consagrarlas a Mercurio, considerado conductor de almas. El gallo tiene un simbolismo ctónico y es un pájaro de buen augurio. «Tan aceptable a los dioses... como que son las víctimas más costosas» (Plinio, *NH*, X,49)⁽²⁾. En Numismática aparece como tipo en las monedas griegas de Himera⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 95, n.º 1154, lám. 96, n.º 1155; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 50, n.º 450; *AGD I Munich 2* lám. 90, n.º 786; *AGD I Munich 3* lám. 258, n.º 2750; Maaskant, *La Haya* n.º 89, 155, 764, 1016; Henig, *Lewis Coll.* lám. 13, n.º 226, lám. 29, n.º 55; *British Sites* lám. XXI, n.º 679; Gramatopol *Acad. Roum.* lám. XXV, n.º 532, 536-537; Boardman, *GGFR* n.º 875; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 71, n.º 496-498, 501; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 97, n.º 101; Tudor, *Romula* fig. 6, n.º 7.

(1) Sobre el tema del gallo véase Pauly-Wissowa, *RE*, t. VIII-2, s.v. Huhn; Toynbee, *Animals* p. 256-257; Plinio, *NH* X, 46-49.

(2) Sobre el gallo como atributo de Mercurio véase Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Mercurius; Henig, *British Sites* p. 110.

(3) Ch. Seltman, *Greek Coins* p. 71, 105, lám. VIII, n.º 6, 7, lám. XV, n.º 1, 2.

157

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 0,75x0,6x0,2. s.II d.C. Itálica.

Gallo de pie, de perfil hacia la izquierda, erguido y en actitud reposada. Línea de base. Estilo imperial de transición de pequeños surcos.

Paralelos en glíptica: los mismos de la pieza n.º 156 del catálogo.

158

Cornalina en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección particular de Sevilla. 1,3x1. s.II-III d.C. Provincia de Sevilla.

En el centro de la escena, un caballo de perfil hacia la izquierda. Delante de él una palma de la victoria, y detrás de un pedestal con triple moldura en la parte superior. Línea de base.

El tema podría interpretarse como el final de una carrera de caballos, el animal ganador con la palma, símbolo de la victoria⁽¹⁾. La técnica es sumamente esquemática, a base de unos pocos trazos sin detalle. Estilo imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 1022; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 96, n.º 97;

Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 197, n.º 2246; Panutti, *Nápoles* n.º 256-257.

(1) Véase Alföldi, *Die Kontorniaten*, 1942 lám. 22, n.º 2-3, lám. 23, n.º 5. cit. por Maaskant *La Haya* p. 335; véase también Toynbee, *Animals* p. 177 ss.

159

Jaspe rojo en anillo de oro. Forma ovalada. Cara superior plana. Museo Arqueológico de Córdoba. 1x0,7. s.II d.C. Porcuna (Córdoba).

Caballo de pié, de perfil hacia la izquierda, con dos patas levantadas en actitud de caminar pausadamente. Línea de base⁽¹⁾. Técnica a base de surcos redondeados, más gruesos para el cuerpo y más finos para las patas, cola y detalles.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 63, n.º 372-373, lám. 64, n.º 374-378; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 96, n.º 97; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 73, n.º 525; Henig, *British Sites* lám. XVIII, n.º 586, 590-591, lám. XIX, n.º 594; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XXIV, n.º 510; Sena Chiesa, *Luni* lám. XVII, n.º 121; Cardozo, *Portugal* n.º 8; Maaskant, *La Haya* n.º 1076.

(1) Sobre el tema del caballo véase Toynbee, *Animals* p. 167 ss.

160

Pasta vítrea amarilla. Forma redonda, con colgante en la parte superior. Borde irregular. Museo Arqueológico de Huelva. 2,4x2,1x0,4. s.IV d.C. Riotinto.

Loba capitolina de pié, de perfil hacia la izquierda, con la cabeza inclinada hacia abajo, mirando a Romulo y Remo que están sentados debajo de ella, a los que amamanta. Es el símbolo de la ciudad de Roma, y como tal, muy usado en glíptica⁽¹⁾. En cuanto al tipo de colgante de pasta vítrea, se encuentra en tumbas romanas tardías en Palestina y Austria⁽²⁾. El tema aparece acuñado en didracmas griegos de plata y en monedas romanas de Vespasiano y Antonino Pío⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. XV, n.º 479, lám. LXVI, app. 77; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 42, n.º 363; *AGD I Munich 2* lám. 58, n.º 342; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 94, n.º 79; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlin* lám. 92, n.º 532. Para el tipo de colgante: Vollenweider, *Ginebra II* lám. 77, n.º 249, lám. 80, n.º 261-262; Brandt, *AGD I Munich* lám. 333, n.º 3539-3541; Henig, *British Sites* lám. LXVI, app. 77.

(1) Para este tema véase V. M. Strocke, *Ant. Plastik.*, Lfg. IV (1965), p. 91; K. Shauenburg AA (1969), p. 108 ss. cit. por Brandt, *AGD I Munich 2* p. 140.

(2) Quarterly Dep. of Antiq. in Palestine III, 1934, 11, n.º 1, 12, n.º 1-7 (tumbas del s.IV tardías cerca de Acre); R. Noll, *Das Römerzeitliche Gräberfeld von Balurn*, Innsbruck, 1963 p. 68 ss, lám. XI n.º E7432. cit. por Henig, *British Sites* p. 294.

(3) Sydenham, lám. 13, n.º 6(269-222 a.C.). Vespasiano, Mattingly, *CREBM* t. IV, lám. 6, n.º 3, 10 y 11.

161

Agata marrón y beig en anillo de oro. Forma ovalada. Camafeo. Museo de Cádiz. Epoca au-

gustea. Playa de Los Corrales (Cádiz). G. Chic, «Cádiz, Historia Antigua», *Provincia de Cádiz*, 1984, t.II, p. 77 (sólo fotografía).

León de perfil hacia la izquierda en actitud de caminar pausadamente. Es un tema muy difundido en época romana imperial⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XLV, n.º 25-27, lám. 51, n.º 1; Maaskant, *La Haya* lám. 30, n.º 147-148; Zazoff, *AG* lám. 93, n.º 1, lám. 96, n.º 5; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 57, n.º 538-539; *AGD I Munich 3* lám. 197, n.º 2249; Vollenweider, *Deliciae* n.º 115, 175, 176, 480, 481; Johns-Potter, *Thetford* lám. 4, n.º 39; Panutti, *Nápoles* n.º 245-248; Agostini, *Ferrara* n.º 62.

(1) Sobre el tema véase G. Richter, *Animals in Greek and Roman Sculpture* New York, 1930; Tonybee, *Animals* p. 61-69.

162

Cornalina. Forma ovalada. Cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Museo Arqueológico de Sevilla. 1,2x0,9x0,6. s.II-III d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, «Camafeos...», p. 71, fig. 63; A. García Bellido, *op. cit.*, p. 160.

Garza de pie, de perfil hacia la izquierda. Del pico le cuelga una serpiente o culebra⁽¹⁾. Las garzas se distinguen de las grullas por su cresta; Plinio habla de tres tipos de garza, la blanca (*leucon*), la manchada (*asterias*) y la oscura (*pellos*) (*NH* X,79). El tema de la serpiente que le cuelga del pico aparece a menudo en representaciones helenísticas tardías. Su significado debe ser la derrota de las fuerzas del mal, y la gema, por tanto, tendría un valor amulético para su dueño. Realizada de forma muy esquemática con taladros de ruedas.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 20, n.º 159; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 32, n.º 48; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 112, n.º 139b; Boardman, *GGFR* n.º 490, 519, 555, 556, 934; Gramtopol, *Acad. Roum.* lám. XIX, n.º 394; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 31, n.º 268-269; *AGD I Munich 2* lám. 89, n.º 773; *AGD I Munich 3* lám. 271, n.º 2856; Vollenweider, *Deliciae* n.º 240-241; Maaskant, *La Haya* n.º 88, 725; Henig, *British Sites* lám. XXI, n.º 668-669; Zahlhaas, *Preesmar* n.º 21.

(1) Sobre el tema véase Toynbee, *Animals* p. 245.

163

Nícolo marrón y blanco. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,3x1x1,25. s.II d.C. Itálica.

Garza o cigüeña de pie, de perfil hacia la izquierda. Línea de base. Estilo imperial de pequeños surcos.

Paralelos en glíptica: los mismos de la pieza n.º 162 del catálogo.

164

Cornalina en anillo de hierro. Forma redonda, ambas caras planas y lados rectos. Museo Arqueológico de Málaga. 1x1. s.II-I.^a mitad siglo I a.C. Necrópolis de Peñarrubia.

Perro de pié, de perfil hacia la izquierda, con la cola curvada hacia arriba. Lleva cogido algo con la boca que nos parece una culebra. Línea de base⁽¹⁾. Estilo republicano de burbujas.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 25, n.º 135-137; *Wien II* lám. 43, n.º 861; Vollenweider, *Deliciae* n.º 142; Maaskant, *La Haya* n.º 171c3; Sena Chiesa, *Luni* lám. III, n.º 16; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 198, n.º 2557.

(1) Sobre los perros en el mundo romano, Toynbee, *Animals* p. 102 ss.

165

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,1x0,9x0,3. Fines s.II a.C. Itálica.

Perro de perfil hacia la izquierda. Las patas delanteras levantadas y extendidas, las traseras apoyadas en el suelo en actitud de correr. El cuerpo está realizado con un gran taladro redondo y los detalles con otros más pequeños y surcos de ruedas, técnica que está relacionada con la de los escarabeos «a globolo». Este estilo es el que Zwierlein-Diehl llama itálico de perla redonda, Sena Chiesa, estilo de la oficina de las gemas semiesféricas, y Maaskant, estilo itálico a globolo.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 25, n.º 135-136; *Wien II* lám. 94, n.º 1145; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 198, n.º 2257; Maaskant, *La Haya* lám. 19, n.º 86-86; Vollenweider, *Deliciae* n.º 142.

166

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Fragmentada en el borde. Colección particular de Lebrija. 0,7x0,5x0,2. s.I. d.C.

Perro de perfil hacia la izquierda, con las patas extendidas en actitud de correr. Línea de base.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 18, n.º 96 b; Henig, *British Sites* lám. XX, n.º 625; Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 198, n.º 2257; Agostini, *Ferrara* n.º 13.

167

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras ligeramente convexas y lados cortados hacia el anverso; perfil troncocónico. Colección particular de Málaga. 1,2x1x0,55. s.II d.C. Ilurco.

Una liebre (*lepus*) de perfil hacia la izquierda, con el cuerpo encorvado en actitud de saltar. Las liebres están relacionadas con la fecundidad⁽¹⁾; todo el mundo sabía, según Varrón, que si unas cuantas liebres de ambos sexos eran colocadas en un *leporium* éste se llenaba enseguida por lo prolíficos que son estos cuadrúpedos: *tanta fecunditas huius quadripidis* (Horacio, *Satiras* II, 4, 44: *fecunda lepus*); también sobre las liebres sabemos que su caza era uno de los prin-

cipales deportes romanos. Virgilio escribe sobre la caza de liebres de largas orejas (*Georgicas* I,308), y tenemos también alusiones a ellas en Marcial (*Epigramas* I,49,25).

Paralelos en glíptica: Sena Chiesa, *Luni* lám. XVIII, n.º 127; Henig, *British Sites* lám. XIX, n.º 622.

(1) Véase Toynbee, *Animals* p. 200 ss.

168

Cornalina en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior ligeramente convexa e inferior plana, lados cortados hacia el anverso. Museo de la Necrópolis de Carmona (Sevilla). 0,9x0,65. Necrópolis romana de Carmona.

Animal roedor mordisqueando un racimo de uvas⁽¹⁾. Podría tratarse de una liebre, ya que estas impresionaban a los romanos por su afición a la fruta y solían ser representadas comiendo uvas.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 95, n.º 1151; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 103, n.º 900, lám. 179, n.º 2032.

(1) Sobre los roedores en el mundo romano véase Toynbee, *Animals* p. 200-204. Las liebres y los osos parece que impresionaban a los romanos por su afición a la fruta, y solían ser representados comiendo higos y uvas. Una liebre comiendo uvas es el motivo de una pintura de una tumba hallada al Sur de Roma, en uno de los bordes del trono episcopal de marfil de Ravena, del s.VI d.C. así como de un panel pintado que se encuentra en el Museo de Nápoles (Toynbee, *Op. Cit.*, p. 202).

169

Calcedonia grisacea en montura de plata. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso. Colección particular de Sevilla. 1,1x1,9. Segunda mitad s.I. a.C. Provincia de Sevilla.

Cabra de perfil hacia la izquierda, en actitud de correr. La cabra es símbolo de fidelidad⁽¹⁾. Técnica a base de un taladro grande para la forma principal y varios más pequeños que forman surcos para los detalles. Estilo republicano de bolitas planas.

Paralelos en glíptica: no tiene.

(1) Sobre el tema véase Toynbee, *Animals* p. 164 s.

170

Cornalina. Forma redonda, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Málaga. 0,8x0,8x0,15. Fines s.I d.C.-Comienzos s.II d.C. Ilurco.

Cabra de pié, de perfil hacia la izquierda. Delante de ella, una rama. Línea de base. Estilo imperial clasicista, en el que son características las cornalinas como esta.

Paralelos en glíptica: Sena Chiesa, *Luni* lám. XVIII, n.º 125; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 77, n.º 566-567; Maaskant, *La Haya* n.º 85, 644; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 96, n.º 764-769; Zazoff, *AG* lám. 73, n.º 8.

171

Granate. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección particular de Sevilla. 1,4x1,1x0,5. s.I a.C. Provincia de Sevilla.

Dos cabras de pie, de perfil hacia la izquierda en actitud de correr. La que está en primer plano tapa la parte trasera de la otra, dando así sensación de profundidad. Estilo republicano de ruedas.

Paralelos en glíptica: no tiene.

172

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1,2x0,9x0,4. s.II d.C. Provincia de Sevilla.

Crustáceo de perfil hacia la izquierda y, debajo y paralelo a él, un pez hacia la derecha. El crustáceo es un camarón (*peneus caramote*), que vemos abundantemente representado en las gemas de Aquileia; Sena Chiesa lo relaciona⁽¹⁾ con el hecho de que es una ciudad cercana al mar, donde se practicaría la pesca con asiduidad. El camarón aparece representado sólo o con otros animales marinos, en este caso se trata de un pez⁽²⁾. Podría aludir el apellido del dueño de la gema, Squillus, o tener un carácter apotropaico o amulético⁽³⁾. Técnica a base de un taladro redondeado para las formas básicas y otros más finos, de rueda, para los detalles.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *Velsen* p. 25, n.º 26; Graça-Saavedra, *Coimbra* lám. II, n.º 17; Henig, *British Sites* lám. XXII, lám. L, n.º 717, lám. XXXI, app. 193-194; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XIX, n.º 391, lám. XXVI, n.º 545-546; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 49, n.º 432-434; *AGD I Munich 2* lám. 102, n.º 892, lám. 182, n.º 2081; *AGD I Munich 3* lám. 294, n.º 2989; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlin* lám. 95, n.º 556; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 20, n.º 165.

(1) Sena Chiesa, *Aquileia* p. 398.

(2) Sobre el tema véase Toynbee, *Animals* p. 209-215.

(3) Sobre el carácter apotropaico o amulético véase O. Keller, *Die Antike Tierwelt* II, 1913 p. 486. cit. por Scherf, *AGD III Braunschweig* p. 48, n.º 165.

173

Pasta vítrea (?) en anillo de hierro. Forma redonda, cara superior plana. Muy mal estado de conservación. Museo de la Necrópolis de Carmona (Sevilla). 0,6x0,6. s.III-II a.C. Necrópolis romana de Carmona. M. Belén Deamos, «Tumbas prerromanas de incineración en la Necrópolis de Carmona (Sevilla)», *Homenaje a C. Fernández Chicharro*, p. 274, 278, fig. 5, n.º 666.

Mosca vista desde arriba, frontal, con seis patas, tres a cada lado. Las alas decoradas con rayas finas y paralelas. Es un tema muy frecuente en la glíptica clásica, sobre todo en los entalles griegos.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. X, n.º 53, lám. IX, n.º 50; Graça, *Coimbra* lám. I, n.º 13; Boardman, *GGFR* n.º 582, 589; Boardman-Vollenweider, *Ashmolean* lám. XX, n.º 110; Richter, *Romans* n.º 479; Zazoff, *AG* lám. 36, n.º 14, lám. 52, n.º 7; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 49, n.º 436-437; *AGD I Munich 2* lám. 181, n.º 2073-2074; Henig, *Lewis Coll.* lám. 13, n.º 230;

Walters, *BM* n.º 2564-2566, 3691; Bramatopol, *Acad. Roum.* lám. IV, n.º 81; Vollenweider, *Deliciae* n.º 105; Delattre *Carthage* fig. 14, Pannuti, *Nápoles* n.º 317.

174

Jaspe verde. Forma ovalada, cara inferior plana y superior convexa. Museo de Gibraltar. 1,5x1,2x0,3. s.II d.C. Carteia (Algeciras).

Mariposa de perfil hacia la derecha, con la alas extendidas hacia arriba. Línea de base. La mariposa es la representación de Psyche⁽¹⁾, y cuando está sobre una antorcha es símbolo de la brevedad de la vida, o una referencia a la historia de Eros y Psyche. Técnica a base de un taladro redondeado y otro de bolita.

Paralelos en glíptica: Henig, *Lewis Coll.* lám. 29, n.º 59; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 49, n.º 429; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 75, n.º 547; Richter, *Romans* n.º 383.

(1) Véase Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Psyche, y concretamente la p. 745 n. 16.

175

Agata marrón. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Museo de Cádiz. 1x0,8x0,3. s.II-I a.C. Carissa Aurelia.

Un papagayo (*psittacus*) de perfil hacia la izquierda, posado sobre una rama⁽¹⁾. Se trata de un tema muy representado en glíptica, así como en otras artes, como mosaicos, lucernas y pinturas murales⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. XXI, n.º 685-687; Casal, *Noroeste Peninsular* lám. IIc; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 180, n.º 2047; *AGD I Munich 3* lám. 221, n.º 2442-2443, lám. 271, n.º 2855; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 20, n.º 160; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 73, n.º 513-517; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 90, n.º 533; Maaskant, *La Haya* n.º 462, 564; 565, 619; Henig, *Lewis Coll.* lám. 13, n.º 224; Vollenweider, *Deliciae* n.º 120, 226; Steiger, *Römerm. Augst.* p. 8, n.º 6; Pannuti, *Nápoles* n.º 275-276.

(1) Véase Toynbee, *Animals* p. 247-249. El papagayo, según los escritores griegos y romanos, es originario de la India. Plinio (*NH* X, 58). Solino (Solino, 52). Pausanias (II, 28,1) insisten en la India como única fuente de origen de estos animales, desde donde llegaron al mundo romano. El texto más conocido de la literatura latina sobre los papagayos trata de ellos como animales domésticos que hablan y repiten palabras y frases, y que se las decían a sus dueños, y al emperador (Persius, *Choliambi*, 8; Marcial, *Epigramas* XIV, 73).

(2) Sobre los papagayos en gemas G. Saggiore, «Nuovi acquisti della mia collezione di pietre incise», *Mitt. Deutsch. Arch. Inst.* XLVIII, 1933 p. 288 ss., lám. XLVIII, 1. cit. por Henig, *British Sites* p. 268.

176

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superior hacia el anverso e inferior hacia el reverso, en el centro lados rectos. Museo de Itálica. 1,1x0,9x0,3. s.II d.C. Itálica.

Pájaro de pie, de perfil hacia la izquierda, con pico muy largo y curvo y con cresta. Esta última característica nos hace pensar que pueda tratarse de una garza⁽¹⁾. Línea de base.

(1) Toynbee, *Animals* p. 245, lám. 18.

Agata de bandas. Forma ovalada y cara superior plana. Colección particular de Montemolín, Marchena (Sevilla). 1,3x0,9. s.I. a.C. M.L. de la Bandera, *Joyería ibérica del siglo VII al I a.C. (mitad sur peninsular) (tesis doctoral)*.

Pavo real sobre un pedestal cilíndrico, de perfil hacia la izquierda. Frente a él, un capullo de flor, que algunos interpretan como una amapola⁽¹⁾, y sobre él un círculo. A los pies, un elemento serpentiforme que podría tratarse de una serpiente, enemiga de los pavos reales⁽²⁾. El pavo real era un animal que solía ser sacrificado a Hera-Juno. Ovidio cuenta que Juno conquistó cientos de ojos de Argus y los colocó como brillantes joyas en la cola de su pájaro; habla del «pájaro de Juno que lleva estrellas en su cola»⁽³⁾. Varrón habla de pavos reales en el bosque de Juno, en la isla de Samos⁽⁴⁾. Igual que Lucina, Juno era la diosa de los nacimientos, y esta debe ser la razón por la que un bello pavo real con la cola extendida aparece representado en un medallón de Faustina II, cuya principal preocupación era su deber de dar un heredero a Marco Aurelio⁽⁵⁾. La cola de pavo real, circular como la bóveda del cielo cuando está extendida, y adornada de joyas como si fueran estrellas, hacen de este animal un símbolo del cielo al que el difunto asciende, por tanto, símbolo también de la apoteosis y la inmortalidad⁽⁶⁾. Como tipo aparece en monedas griegas de Samos de comienzos del Imperio, con una cabeza de Hera en el anverso y el pavo real de perfil en el reverso. La estatua frontal de culto de Hera en Samos, flanqueada por dos pavos reales, es el tipo del reverso de monedas acuñadas en Samos por Iulia Mamaea madre de Alejandro Severo⁽⁷⁾. Aparece también en monedas de Adriano, Antonino Pío, Domitila (esposa o hija de Vespasiano), Domitia, Domiciano, Iulia (hija de Tito) y Sabina (esposa de Adriano)⁽⁸⁾.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. 64, n.º 51-52; Brandt, *AGD I Munich* 2 lám. 102, n.º 896, lám. 103, n.º 897; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 97, n.º 1162-1163.

(1) Zwierlein-Diehl, *Wien II* p. 141, n.º 1162.

(2) Toynbee, *Animals* p. 250.

(3) Idem., p. 251; Ovidio, *Metamorfosis* I, 722-723; XV, 385.

(4) *De Re Rustica* III, 6. cit. por Toynbee, *Animals* p. 251.

(5) Toynbee, *Animals* p. 252.

(6) Idem.

(7) Idem., p. 251.

(8) Mattingly, *CREBM* t. II, lám. 47, n.º 11, lám. 61, n.º 4, 5, 10, lám. 67, n.º 17, 18, 19; t. III, p. 357; t. IV, lám. 33, n.º 9, lám. 8, n.º 7, lám. 10, n.º 9, 10, 11, 12.

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,1x1,3x0,6. s.II-I a.C. Itálica.

Cuádrupedo de perfil hacia la izquierda, en actitud de correr. Realizado de forma muy esquemática con unos pocos surcos.

Paralelos en glíptica: no tiene.

Pasta vitrea azul claro en anillo de oro. Forma rectangular. Cara superior plana. Museo de Cádiz. s.I d.C. Necrópolis de Cádiz.

Un delfín de perfil hacia la izquierda, con la cola levantada; tras él y transversal un tridente⁽¹⁾. Como en casi todas las pastas vítreas, el tema está muy desdibujado debido al desgaste de la superficie. Es un tema muy representado en glíptica, como símbolos relacionados con el mar, que aluden al poder marítimo de una ciudad.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 21, n.º 171; Henig, *British Sites* lám. XX, n.º 645-649; Sena Chiesa, *Luni* lám. XXII, n.º 153; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 49, n.º 430-431; *AGD I Munich 2* lám. 92, n.º 801, lám. 186, n.º 2149; *AGD I Munich 3* lám. 272, n.º 2866; Vollenweider *Deliciae* n.º 235-238; Zwierlein-Diehl, *AGD I Berlin* lám. 88, n.º 502; *Wien II* lám. 48, n.º 901, 902, lám. 98, n.º 1172; Tudor, *Romula* fig. 5, n.º 9; Maaskant, *La Haya* n.º 461, 570; Steiger, *Römerm. August.* n.º 9.

(1) Sobre el tema del delfín véase Toynbee, *Animals* p. 206 s.

180

Agata de bandas. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,7x0,9x0,2. s.I. a.C. Itálica.

Delfín de perfil hacia la izquierda y sobre él una palma vertical. Algunas líneas curvas completan la composición. El delfín suele ser representado con un tridente o un timón, pero no con una palma como en esta pieza⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Panutti, *Nápoles* n.º 291.

(1) Sobre el tema del delfín véase Toynbee, *Animals* p. 206 s.

181

Jaspe amarillo veteado. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Fractura en el borde izquierdo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,1x0,9x0,3. s.II-III d.C. Itálica.

Escorpión visto frontalmente, con cuatro patas a cada lado y forma de S. El escorpión era signo zodiacal de Tiberio y Domiciano, como el Capricornio lo era de Augusto⁽¹⁾. Usó este tema en las *tesserae* de los repartos de trigo entre sus guardas pretorianos, y en los escudos de la corte pretoriana. Durante su reinado se incrementó la popularidad de este motivo⁽³⁾. Por otro lado, la figura de este arácnido tenía un significado mágico, aumentado si estaba grabado sobre jaspe amarillo. Entre los amuletos mágicos, hay uno de este tipo de piedra con un escorpión grabado en el anverso y una inscripción en el reverso que probablemente fuese utilizado para proteger de la dolorosa picadura de los escorpiones, riesgo muy general en el Mediterráneo⁽⁴⁾. Otra explicación es que los adeptos a la astrología asignaban a cada constelación del zodiaco una parte concretada del cuerpo humano, en la que influían para bien o para mal, y la parte asignada a Escorpio eran los órganos genitales. Es posible, por tanto, que su valor protector sea no solo contra picaduras de escorpiones, sino también como remedio para los desórdenes sexuales y la impotencia⁽⁵⁾. Como tipo aparece en monedas romanas republicanas, como símbolo asociado a otras imágenes⁽⁶⁾.

Paralelos en glíptica: Pannuti, *Nápoles* n.º 298-300; Zazoff, *AG lám.* 118, n.º 1-2; *AGD III Kassel* lám. 112, n.º 191; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 61, n.º 991; *AGD II Berlín* lám. 48, n.º 228b; Henig, *British Sites* lám. XXII, n.º 718; *Lewis Coll* lám. 15, n.º 270; Sena Chiesa, *Luni* lám. XXI, n.º 150-151; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 181, n.º 2076, lám. 182, n.º 2080; *AGD I Munich 3* lám. 188, n.º 2173; lám. 251, n.º 2692, lám. 323 n.º 3425; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 22, n.º 179; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 133, n.º 530-532; *Deliciae* n.º 498-502; Bonner, *Magical Amulets* lám. VI, n.º 128; Maaskant, *La Haya* lám. 120, n.º 692, lám. 167, n.º 1071; Hamburger, *Caesarea* lám. VIII, n.º 161; Philipp, *Mira et Magica* lám. 30, n.º 122c.

(1) Pauly-Wissowa, *RE*, s.v. Zodiakos; Vollenweider, *Deliciae* p. 285.

(2) M. Rostovtzeff, «Römische Bleitessere», *Klio*, Beihefte 3, 1905 lám. 1, 13, p. 35. cit. por Hamburger, *Caesarea* p. 23, n.º 286.

(3) Hamburger, *Op. Cit.*, p. 23.

(4) Bonner, *Magical Amulets* p. 77.

(5) *Idem.*, p. 78.

(6) Grueber, *CRRBM*. t. I, p. 261, 299, 331, 341, 440, 466, 468; t. II p. 353.

182

Granate en anillo de hierro. Forma ovalada, cara superior plana y lados cortados hacia el anverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1x0,9x0,2. Fines s. II d.C. Itálica.

Escorpión visto de frente, con cuatro patas a cada lado y cola vuelta hacia arriba. Realizado de forma esquemática con un taladro redondeado. Estilo imperial tosco de surco incoherentes.

Paralelos en glíptica: los mismos que la pieza n.º 180 del catálogo.

183

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el anverso. Pequeño fragmento en la cara inferior. Colección particular de Málaga. 1,4x1,1x0,25 s.I. d.C. Ilurco.

Capricornio de perfil hacia la izquierda. El motivo del capricornio, sólo o con otras, es particularmente frecuente en gemas y monedas de época de Augusto⁽¹⁾, como alusión al símbolo zodiacal del emperador. En este aspecto, parece asumir un significado político preciso, además de augural. Es el símbolo de la justicia y del nuevo orden del mundo creado por Augusto, conmemora su buen gobierno durante los siglos siguientes. Su significado es mucho más amplio y universal que el de ser su signo astrológico personal⁽²⁾. Recientemente, Dwyer⁽³⁾ ha apuntado que el capricornio, que comienza con el solsticio de invierno, es al mismo tiempo un símbolo del renacimiento del Sol y, por tanto, de Apolo, con quien Octavio se identificaba. Además, el senador P. Nigidius Figulus, pitagórico iniciado en los misterios de Orfeo y versado en astrología⁽⁴⁾, había previsto el gran destino de Octavio (Suetonio, *Div. Aug.* 94,6; Dion Cassio, 45,1). Este entusiasmado con las venturosas predicciones que le habían hecho hizo grabar una medalla con el signo de capricornio, bajo el cual había nacido, y que fue adoptado como símbolo por seis de las nueve legiones reorganizadas por Augusto. Vollenweider tiene otra interpretación para este tema; según ella el dios Pan, gracias al cual Zeus había podido derrotar al gigante Tifón, fue honorificado con un lugar entre los astros e identificado con Capricornio. Su imagen está relacionada con la del globo, símbolo del orden cósmico⁽⁵⁾. Estilo imperial clasicista.

Paralelos en glíptica: Sena Chiesa, *Luni* lám. XXII, n.º 157, 158, lám. XXIII, n.º 159-161; Hamburger, *Caesarea* n.º 132; Maaskant, *La Haya* n.º 91, 642, 954, 1026; Brandt, *AGD I Munich* 2 lám. 91, n.º 794; *AGD I Munich* 3 lám. 320, n.º 3380; Vollenweider, *Deliciae* n.º 228, 347; *Ginebra II* lám. 143, n.º 578-581, lám. 144, n.º 582, 586; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. 27, n.º 571-577; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 22, n.º 180-181; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 80, n.º 597; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 89, n.º 528, 529; Henig, *British Sites* lám. XXI, n.º 663-666, lám. XXXII, app. 202; Tudor, *Romula* fig. 3, n.º 6-7; Pannuti, *Nápoles* n.º 125; Agostini, *Ferrara* n.º 10, 71, 72.

(1) Kent-Hirmer, *Roman Coins* n.º 141.

(2) Sobre el tema del significado político del capricornio véase Vollenweider, «Un symbole de buts politiques de Cesar», *Genava* XVIII, 1, 1970 p. 59 ss. cit. por Sena Chiesa, *Luni* p. 124. Véase también Pauly-Wissowa, *RE*, s.v. Zodiakos; Vollenweider, *Ginebra II* p. 512-515.

(3) E. J. Dwyer, «Augustus and the Capricorn», *RM* n.º 80, 1973 p. 59 ss. cit. por Vollenweider, *Ginebra II* p. 513.

(4) L. Legrand, *P. Nigidius Figulus, filósofo neopitagórico órfico*, 1931, p. 199 ss. cit. por Vollenweider, *Ginebra II* p. 513.

(5) Vollenweider, *Ginebra II* p. 512-513.

184

Agata de bandas blancas y marrón en anillo de oro. Forma ovalada, cara superior plana, colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1x0,9. s.I. a.C. Provincia de Sevilla.

Capricornio de perfil hacia la izquierda, con las patas extendidas en actitud de correr. Estilo republicano de bolitas.

Paralelos en glíptica: los mismos de la pieza n.º 182 del catálogo.

185

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas, lados cortados ligeramente hacia el reverso. Fragmentada en el borde superior derecho. Colección particular de Sevilla. 1,3x1x0,2. Segunda mitad s.I. a.C. Cerro Casal (El Coronil, Sevilla).

Representación simbólica que combina un timón con una palma que lo cruza por detrás y un globo terráqueo a la izquierda. El timón es símbolo del buen gobierno, la palma, de la victoria y el globo terráqueo, del orden cósmico traído por Augusto⁽¹⁾. Técnica a base de un taladro grande redondeado y detalles realizados con bolitas de dos tamaños. Estilo republicano de burujas.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 183; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 33, n.º 52; Zazoff, *AG* lám. 77, n.º 65; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 122, n.º 475, 477-478, lám. 127, n.º 498; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 27, n.º 153-154; Brandt, *AGD I Munich* 2 lám. 84, n.º 804, 806, lám. 106, n.º 923, lám. 185, n.º 2141; *AGD I Munich* 3 lám. 199, n.º 2266-2267, lám. 211, n.º 2363.

(1) Sobre el significado de estos elementos véase Vollenweider, «Un symbole des buts politiques de Cesar», *Genava*, 1970, p. 49 ss. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 131.

Cornalina en anillo de bronce. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección particular de Sevilla. 1,1x0,8. Fines s.II-I a.C. Provincia de Sevilla.

Representación que combina diversos elementos simbólicos: un *calathos*, sobre el que está posado un águila de perfil hacia la izquierda. A cada lado, una cornucopia. La cornucopia es el símbolo de la diosa Fortuna y en las gemas suele aparecer asociada a otros objetos. Con el águila, tiene carácter de propaganda política, como es habitual en las combinaciones de fines de la República. Este tipo de representaciones suelen llevar símbolos de la fecundidad, la abundancia, los buenos augurios. Son elementos que se combinan entre sí, siendo inhabitual encontrar dos exactamente iguales. La cornucopia es un tipo que aparece en monedas de los Ptolomeos⁽¹⁾ y romanas⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Gonzenbach, *Vindonissa* n.º 40; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 116, n.º 428-430, lám. 120, n.º 459-465; Henig, *British Sites* lám. XXV, app. 54; Sena Chiesa, *Luni* lám. XXIII, n.º 164, lám. XXIV, n.º 165; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XXVII, n.º 567; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 294, n.º 2990, lám. 324, n.º 3435, lám. 326, n.º 3467; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 51, n.º 925; Vollenweider, *Deliciae* n.º 330, 333; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 77, n.º 560.

(1) Ch. Seltman, *Greek Coins*, Londres, 1965, lám. LIX, n.º 3.

(2) Grueber, *CRRBM* t. III, lám. LVI, n.º 11, 12, 13; Mattingly, *CREBM* t. II, lám. VI, n.º 2, 3, lám. XLIII, n.º 4.

Jáspe verde. Forma ovalada, cara superior plana e inferior convexa. La superficie tiene pequeñas fracturas. Museo de Cádiz. 1,3x1x0,4. s.II d.C. Necrópolis de Cádiz. C. Blanco, «Nuevas...», p. 78.

El mal estado de la pieza y la esquematización de los trazos hacen difícil la identificación; no obstante, pensamos que se trata de una cornucopia, rodeada por dos líneas ovaladas concéntricas⁽¹⁾. La cornucopia es el símbolo de la diosa Fortuna y es muy usual como tipo de las monedas, tanto griegas como romanas.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 92, n.º 807, lám. 93, n.º 808-809, lám. 106, n.º 923-924, lám. 186, n.º 2153-2158; *AGD I Munich 3* lám. 326, n.º 3458-3466; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 5, n.º 27; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 66, n.º 392, 394; *Wien II* lám. 52-53, n.º 933-935, lám. 99, n.º 1180; Krug, *Germania 53* lám. 34, n.º 27; *Germania 55* lám. 15, n.º 9; Luzón, *Mérida* n.º 5; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 114, n.º 1, 2, 3, 4; Maaskant, *La Haya* n.º 570, 1007, 1137, 1138.

(1) Sobre el tema véase Daremberg Saglio, *Dictionaire*, s.v. Cornucopia.

(2) Ch. Seltman, *Greek Coins*, Londres, 1965, lám. LIX, n.º 3; Grueber, *CRRBM* t. III, lám. LVI, n.º 11, 12, 13; Mattingly, *CREBM* t. II, lám. VI, n.º 2, 3, lám. 43, n.º 4.

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Pequeña fractura en el

borde. Colección particular de Málaga. 1,1x0,9x0,3. s.I. a.C. Ilurco.

Mano con el puño cerrado agarrando una palma, símbolo de la victoria. Algunas variantes de este tema, muy frecuentemente en la glíptica romana, sustituyen la palma por una cornucopia, una espiga de trigo o algún otro objeto símbolo de buenos augurios.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 698, 1006; Zazoff *AGD III Kassel* lám. 96, n.º 93; Henig, *Lewis Coll* lám. 14, n.º 236; Sena Chiesa, *Luni* lám. XXIV, n.º 167; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XXX, n.º 636; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 121, n.º 469-473, lám. 122, n.º 474; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 53, n.º 937-938; Brandt, *AGD III Munich 2* lám. 187, n.º 2161-2164.

189

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección particular de Málaga, 0,9x0,7x0,25. s.II a.C. Ilurco.

Una clava y una espiga paralelas una a otra. La primera es un atributo de Hércules y la segunda símbolo de la fertilidad de la tierra, personificado en la diosa Ceres. Este tema muy usual en la glíptica romana, es un símbolo de los buenos augurios y la felicidad. Estilo republicano de burbujas.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 94-95; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 99, n.º 1178-1179; Henig, *British Sites* lám. XIII, n.º 406; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 184, n.º 2124-2126; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 135, n.º 539-543.

190

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Colección de la condesa de Lebrija (Sevilla). 1x1,4x0,4. Epoca augustea. Itálica.

Una crátera de asas angulares y cuerpo globular decorado en el centro, y a cada lado de ella una palmera de la que cuelgan dátiles. Línea de base. La palmera aparece como motivo frecuente en *Cretulae* cirenaicas⁽¹⁾. Representada como árbol de la vida en el Oriente antiguo, se inserta también en el simbolismo de Octavio, además de la significación que tienen también las palmas como símbolo de la victoria⁽²⁾. La palmera puede tener un significado de victoria especialmente bajo Augusto. Es probable que asociada a una fuente o vasija, como en nuestra pieza, aluda al milagro que se produjo durante la campaña de César en España el año 45 a.C. que cuenta Suetonio (*Div. Aug.* 94,16): Delante de Munda, cuando estaban cortando los árboles para acampar en el lugar por el divino Iulio, se descubrió una palmera que César hizo respetar como un presagio de victoria. Más tarde, a este árbol le salió un retoño que creció y no solo igualó sino que cubrió al primero, y se pobló de nidos de palomas, pájaros que suelen evitar las ramas duras y rugosas. Este prodigio determinó a César a escoger como sucesor a su sobrino nieto. El prodigio de la palmera puede estar también relacionado con el bienestar que producen las aguas saludables a la población ciudadana. La palmera podría significar el niño elegido y santificado por Julio César, es decir, Octavio⁽³⁾. Estilo imperial clasicista y rayado.

Paralelos en glíptica: No tiene paralelos exactos, pero sí la palmera con dátiles y otros ele-

mentos; Henig, *Lewis Coll.* lám. 15, n.º 259; Sena Chiesa, *Luni* lám. XXIV, n.º 166; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 199, n.º 2263, lám. 212, n.º 2367, lám. 326, n.º 3457; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 79, n.º 586; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 123, n.º 482-484.

-
- (1) G. F. Maddoli, «Le cretule del Nomophylakion in Cirene», *Annuario Scuola Archeol. di Atene* XLI-XLII, 1963-1964 p. 39 ss. cit. por Sena Chiesa, *Luni* p. 127.
 (2) Vollenweider, *Ginebra II* p. 427.
 (3) Vollenweider, *Op. Cit.*, p. 429.

191

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas, lados curvos hacia el reverso. Algunas fracturas. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,4x1,1x0,3. Fines s.I d.C. Itálica.

Creciente lunar y cinco estrellas de siete puntas cada una. La luna está realizada con un taladro grueso y redondeado, y las estrellas con taladro de ruedas finas. La luna y las estrellas son un motivo muy común en la glíptica romana. Los romanos sentían un gran interés por la astrología y adoptaron de Oriente teorías astrales en las que la luna representa la morada del alma. El creciente lunar con estrellas simboliza la inmortalidad. El nacimiento, desaparición y renacimiento del creciente lunar cada mes se incita a comparar a este astro con los muertos; las fases de la luna evocan también la vida, muerte y resurrección del alma, o en una reencarnación o en la vida eterna. En cierta medida, la luna revela al hombre su propia condición humana, su devenir⁽¹⁾. El astrólogo del s.I Manilius escribió que «todas las cosas están sujetas a la muerte y al cambio... pero el cielo permanecerá inalterable para siempre, porque desde siempre ha sido el mismo»⁽²⁾. La Eternidad estuvo muy cerca de ser adorada como una divinidad salvadora, este podría ser el significado del creciente lunar en las estelas funerarias⁽³⁾, a veces la luna, como símbolo de Diana, podía servir como hechizo relacionado con el nacimiento de los niños⁽⁴⁾. Podría tratarse también de una referencia al nombre del dueño de la gema, L. Lucretius Trio o Lucius Trio, que acuñan monedas con el mismo tema⁽⁵⁾. El tipo es muy común en numismática, con diversos simbolismos, y en las de los siglos II-III suele aparecer con la leyenda AETERNITAS⁽⁵⁾.

Paralelos en glíptica: Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. 22, n.º 183; Vollenweider, *Deliciae* n.º 345; Tudor, *Romula* fig. 3, n.º 9; Henig, *British Sites* lám. XIII, n.º 409, lám. XXVII, n.º 81; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 273, n.º 2875, lám. 279, n.º 2907b, lám. 327, n.º 3477; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 95, n.º 557.

-
- (1) Sobre el tema véase Blázquez, *Religiones Prerromanas*, en *Primitivas Religiones Ibéricas* t. II, Madrid, 1983 p. 269.
 (2) Manilius, *Astron.* 1, p. 495 ss, citado en F. Cumont, *Astrology and Religious among the Greeks and Romans*, New York, 1912 p. 60. cit. por Henig, *British Sites*, p. 106.
 (3) F. Cumont *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1966 p. 203 ss. cit. por Henig, *British Sites* p. 237, n.º 409.
 (4) Henig, «Death and Maiden...», p. 358.
 (5) En denarios der L. Lucretius Trio, del 74 a.C., Grueber, *CRRBM* t. III, lám. 26, n.º 16, lám. 70, n.º 7; Crawford, *RRC* lám. XLIX, n.º 14; Sydenham, n.º 783. En monedas de P. Clodius, del 42 a.C., Grueber, *CRRBM* lám. 58, n.º 2-4; Sydenham, n.º 1114; Crawford, *RRC*, lám. LIX, n.º 494/20a. De P. Petronius Turpilianus, del 18 a.C., Mattingly, *CREBM* t. I, lám. 1, n.º 17. En denarios de Perennius Niger, del 193-194 d.C., Mattingly, *CREBM* t. V, lám. 14, n.º 2. En denarios de Adriano, Mattingly, *CREBM* t. III, lám. 55, n.º 16, 18, lám. 70, n.º 4-7, lám. 71, n.º 2. Y en dupondios y ases de Marco Aurelio, Mattingly, *CREBM* t. IV, lám. 87, n.º 4.

192

Jaspe amarillo. Forma ovalada, ambas caras planas lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1,3x1,1x0,2 s.II d.C. Itálica.

Luna creciente con los extremos hacia arriba, sobre ella, tres estrellas de ocho puntas. La estrella de ocho radios colocada encima o debajo de un creciente lunar figura como símbolo principal de la dinastía de los Arsacidas, reyes partos. Este tema se encuentra en monedas de P. Petronius Turpilianus⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Vollenweider, *Ginebra II* lám. 133, n.º 527-529; *Deliciae* n.º 345; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 95, n.º 557; Scherf, *AGD III Braunschweig* lám. XXII, n.º 182-183; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 80, n.º 592; Henig, *British Sites* lám. XXVIII, app. 81, lám. XLIV, n.º 409; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 273, n.º 2875; Panutti, *Nápoles* n.º 332.

(1) Mattingly, *CREBM* t. I, lám. 1, n.º 17.

193

Pasta vítrea amarilla. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados rectos. Fractura en el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 50 a.C. - 50 d.C. 1,6x1,9x0,5. Itálica.

En la parte superior, una cabeza femenina de perfil hacia la izquierda, con el pelo recogido en la nuca. Debajo de ella, un falo y otros cuatro alrededor, en forma radial. Este entalle debía tener como finalidad alejar los males de su dueño, ya que el falo tiene un marcado carácter apotropaico.

Paralelos en glíptica: No los tiene exactos, pero sí con el falo como tema: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 90, n.º 537; *AGD II Berlín* lám. 72, n.º 408b.

194

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas, lados cortados hacia el anverso. Forma troncocónica. Museo Arqueológico de Sevilla. 0,9x0,8x0,4. s.III-IV d.C. Itálica.

Un ancla en sentido vertical, y a cada lado un pez⁽¹⁾. Se trata de un grupo simbólico de origen cristiano, el ancla y los peces simbolizan a Cristo Salvador de los hombres. Algunos paralelos interpretan el ancla como una cruz, porque la ven invertida.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 1074; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 71, n.º 493; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 117, n.º 213; Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 275, n.º 2887.

(1) Sobre el tema véase Cabrol-Lecq, *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie* VI, t. I, Paris, 1924 p. 826.

195

Agata veteadada blanca amarilla. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,2x1x0,4. s.II-I a.C. Itálica.

Un tridente cuyo mango está cruzado por un delfín, una proa de nave o un timón, realizado de forma muy esquemática con surcos y bolitas en los extremos. El delfín con tridente, tema muy frecuente en glíptica, se encuentra en monedas acuñadas por P. Sosius en honor de Marco Antonio el año 32 a.C.⁽¹⁾. Estilo itálico republicano de bolitas.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 66, n.º 394; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 89, n.º 780, lám. 92, n.º 801, lám. 186, n.º 2149; Vollenweider, *Ginebra II* lám. 122, n.º 478. Véase también los de la pieza n.º 178 del catálogo.

(1) Sydenham n.º 1274; Grueber, *CRRBM* p. 524, n.º 178; Vollenweider, *Ginebra II* p. 421.

196

Agata de bandas azul y blanca en anillo de oro. Forma ovalada y cara superior plana. Colección particular de Sevilla. 0,6x0,45. s.II d.C. Cástulo.

Hoz con mango rectangular. Grabada sin taladros, con algún objeto punzante, de forma tosca y sin detalles. La hoz es un instrumento de campo que también era usado por los carniceiros. Es esencialmente un instrumento agrícola, usado para cortar paja o espiga, talar viñas, brotes de árboles... (Virgilio, *Bucolicas* III,11; IV, 40; *Geórgicas* I, 348; II, 416; Horacio, *Odas* I, 31.9; *Epodos* II,11)⁽¹⁾. En época clásica, el mango era de madera o hueso y la hoja iba fija, con una cerda; generalmente de bronce. Los fabricantes de estas herramientas se llamaban en griego drepanopoiói en latín *falcarii*; tal vez este anillo perteneciese a uno de ellos. Un pasaje de Marcial (III, 24.5) puede inducirnos a creer en el empleo de la *falx* en los sacrificios, pero los contextos en que han aparecido generalmente estos instrumentos prueban que se trata de la hoz de un campesino. Por otro parte, a algunas divinidades se les atribuye como arma de guerra, y a otras con un claro significado simbólico. Así, la hoz de Saturno, antigua divinidad agrícola (*falcifer deus, falcifer serrex*), se considera emblema de la siega (Macrobio, *Sat.* I,7,8); otros la relacionan con la mutilación de Urano (Apollonio, *Argon* IV, 984)⁽²⁾. No creemos que este entalle no tuviese valor de sello, por la forma en que está grabado el tema, sin profundidad; sería más bien simbólico, mágico o profiláctico. Además, los objetos simples representados en gemas no solían tener el valor de sellos a partir del s.II d.C.

Paralelos en glíptica: no tiene.

(1) Sobre el tema véase Daremberg-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. *falx*.

(2) Daremberg-Saglio, *Op. Cit.*, p. 968-971.

197

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Perfil nícolo. Pequeña fractura en el borde inferior colección particular de Málaga. 1,2x0,9x0,4. s.II d.C. Osuna (Sevilla).

Altar de forma cilíndrica, con los extremos ensanchados, sobre el que arde un fuego. Este tipo de altar encendido, aparece representado con frecuencia en glíptica junto a un personaje que hace un sacrificio⁽¹⁾. O sin fuego y con el águila sobre él; o acompañado de cornucopias, es-

pagas de trigo, frutas... como símbolo de felicidad en el Imperio⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Henig, *British Sites* lám. XIII, n.º 417-420; Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 88, n.º 508 (lo interpreta como un puño cerrado); Maaskant, *La Haya* n.º 1008.

(1) Henig, *Lewis Coll.* lám. 7, n.º 99.

(2) Vollenweider, *Ginebra II* lám. 117-119; Brändt, *AGD I Munich 2* lám. 183, n.º 2104-2108; *AGD I Munich 3* lám. 324, n.º 3432-3438, lám. 325, n.º 3439-3442.

198

Agata. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores rectos. Forma nicolo. Museo Arqueológico de Sevilla. 0,9x0,7x0,3. s.II-III d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, «Camafeos...», p. 71, fig. 64.

Altar o candelabro formado por un trazo vertical y dos horizontales de distinto tamaño, uno en cada extremo, con tres patas o soportes. En la parte superior, un trazo curvo podría tal vez indicar un fuego encendido. Estilo extremadamente esquemático, imperial tosco de surcos incoherentes.

Paralelos en glíptica: Schêrf, *AGD III Braunschweig* lám. 24, n.º 191b; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. 30, n.º 646; Maaskant, *La Haya* n.º 191.

199

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras convexas y lados hacia el reverso. Fractura en el borde. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,4x1,1x0,2. s.III-V d.C. Itálica.

Gema grabada por las dos caras. En una de ellas, una inscripción:

ΔΙΑΝΑΓΒΑ	αιαναγβα
ΔΛΟΡΔΧΒΙ	αμοραχθι
...ΑΛΑΜΑΖΑ	σαλαμαζα
....ΑΜΕΑΖΑ	βαμεαζα

En la otra cara, la inscripción está dentro de un Ouroboros (serpiente que se muerde la cola):

ΕΧΙΧΕ
ΧΕΧΙ

Respecto al Ouroboros del anverso, sabemos que la serpiente que se muerde la cola formando con su cuerpo un óvalo o círculo es símbolo del tiempo que se consume así mismo, o de la eternidad, sin principio ni fin⁽²⁾. Los amuletos mágicos, como éste, llevan generalmente una inscripción, la mayoría en griego o con caracteres griegos. Son fórmulas con palabras misteriosas, que indican el carácter mágico y sincrético de las gemas. Las letras no están escritas al revés, como en la mayoría de las piedras de anillos, lo que indica que no servían de sellos, sino como hechizos contra los males⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 1139-1140; Delatte-Derchain, *Intailles* n.º 472-479; Bonner, *Magical Amulets* lám. XIII, n.º 282; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 113, n.º 200, lám. 116, n.º 206.

(1) Sobre esta inscripción véase Bonner, *Magical Amulets*, p. 95-6; Delatte-Derchain, n.º 472-9.

(2) Pannuti, *Nápoles* p. 86.

(3) Véase F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, 1925. cit. por Maaskant, *La Haya* p. 350.

Heliotropo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 1,5x1x0,3. s.III d.C. Provincia de Sevilla.

Se trata de un amuleto mágico, grabado por ambas caras⁽¹⁾. Anverso: Horus-Harpócrates desnudo, de perfil hacia la derecha, sentado sobre una flor de loto con una rama a cada lado. El dios se lleva el dedo índice a los labios, en un gesto característico, y con la mano derecha sostiene un látigo. Línea de base. Harpócrates es el nombre con el que el dios egipcio Horus fue adorado en Alejandría, es una forma helenizada de Harpachrat, es decir, Horus niño. La flor de loto es símbolo de la resurrección.

Reverso: B A P B
 O Y X L

Son palabras o fórmulas que indican el carácter mágico, son como encantamientos, guardianes de la enfermedad, la miseria... Son palabras extrañas, cuya interpretación sólo ha sido posible en algunos casos por comparación con papiros egipcios. Sus virtudes ocultas estaban tanto en las palabras o fórmulas escritas, generalmente los reversos, como en los temas representados. El tema de esta gema, así como la forma y tipo de piedra usados son característicos de este tipo de amuletos. El jaspe es una piedra con valor amulético, y su variedad, el heliotropo, de color rojo con manchas verdes, es muy usado en este tipo de entalles. Los primeros estudiosos de estas gemas, las denominaron gnósticas, porque veían en ellas divinidades gnósticas y fórmulas jeroglíficas difíciles de interpretar. Sin embargo, De Ridder⁽²⁾ las llama piedras mágicas, ya que no está de acuerdo con el término anterior, pues lo gnósticos no eran los únicos que en el s.III d.C. y posteriormente, usaron este tipo de amuletos. Por otra parte, Delatte les llama amuletos o talismanes, y demuestra que no están relacionados con el gnosticismo, sino con las ideas y prácticas mágicas de la época. Bonner ve en ellos influencias egipcias, judías e iraníes. Delatte y Derchain⁽³⁾ creen que son obra de talleres egipcios y, más concretamente, alenjandrinos, y tuvieron una gran difusión en época romana. Esto ocurrió sobre todo en la segunda mitad del siglo II d.C. y en el siglo III, aunque ya en el siglo I debían ser conocidas, pues Plinio dice: *Iam vero et harpocrates statuasque Aegyptiorum numunum in digitis viri quoque portare incipiunt*⁽⁴⁾. Algunos autores recientes aún siguen usando los términos gnósticos o Abraxas, debido al gran número de veces que aparece este nombre grabado en los entalles, pero la tendencia más generalizada es llamarlos gemas mágicas.

Paralelos en glífica: Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 249, n.º 2678, lám. 279, n.º 2906, lám. 294, n.º 2992; Delatte-Derchain, *Intailles* n.º 132-142; Zwierlein-Diehl, *Wien II* lám. 129, n.º 1369-1370; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 104, n.º 149-151; Maaskant, *La Haya* n.º 1120-1122; Henig, *British Sites* lám. XII, n.º 360; Lewis Coll. lám. 14, n.º 246-248; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XVIII, n.º 371; Hamburger, *Caesarea* lám. VI, n.º 117.

(1) Sobre el tema véase C. Bonner, *Studies in Magical Amulets*, 1950; A. Delatte-f. Derchain *Les intailles magiques greco-egyptiennes*, 1964.

(2) Ridder, *De Clerg* p. 762. cit. por R. Casal, «Uso y significado...» p. 153.

(3) *Intailles* p. 15.

(4) «Ahora los hombres también están emperzando a llevar en sus anillos Harpócrates y divinidades egipcias» (Plinio, *NH XXXIII*, 41). cit por Bonner, *Magical Amulets* p. 7.

Calcedonia blanca. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados cortados hacia el reverso. Museo de Linares (Jaén). 1,8x1,3x0,6. Segunda mitad s.II-III d.C. Museo de Linares (Jaén). R. Contreras, «Entalles...», p. 32, fig. 1-3.

Se trata de una gema mágica en cuyo anverso está representada una figura masculina leontocéfala⁽¹⁾, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda, al igual que los pies. Va vestido con un faldellín corto; en la cabeza siete rayos. Con la mano izquierda sostiene un Chnoubis⁽²⁾, cuya cabeza es igual a la de la figura que lo sostiene, y con la derecha sostiene una especie de vasija de dos cuerpos de la que asoman dos objetos alargados que no hemos podido identificar.

El reverso tiene inscrita una leyenda que podemos ver a través de la publicación, ya que la pieza original fue pegada con pegamento por ese lado, y no puede leerse con claridad debido a los restos que aún conserva. El material usado por este tipo de amuletos que representan a Chnoubis, serpiente con cabeza de león radiada, es amplio, pero el más común es precisamente la calcedonia. A Chnoubis se le atribuyen influencias beneficiosas sobre las enfermedades del estómago; como amuleto era un remedio para los dolores y enfermedades del estómago⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Zazoff, *AG* lám. 113, n.º 5; *AGD III Kassel* lám. 111, n.º 183a; Bonner, *Magical Amulets* lám. XI n.º 229-236; Delatte-Derchain, *Intailles* n.º 303-308.

(1) Delatte-Derchain, *Intailles* p. 222-225. Sobre los entalles mágicos véase también Zazoff *AG* p. 349-362, con bibliografía sobre el tema.

(2) Delatte-Derchain, *Op. Cit.*, p. 54-73; Bonner, *Magical Amulets* p. 54-60.

(3) Bonner, *Op. Cit.*, p. 54-60.

202

Pasta vitrea amarilla. Forma ovalada, ambas caras planas, lados rectos formando un escalón, 2x1,7x0,6. 50 a.C.-50 d.C. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Combinación de cabeza de caballo, ala de grifo y cabeza humana de perfil hacia la izquierda, cabeza de pantera hacia la derecha y patas de gallo. Línea de base de la que emerge una palma a la izquierda. A este tipo de combinación se le llama *hipalección*. Todos los elementos que la componen son frecuentes, pero es difícil encontrar dos iguales, ya que las variaciones y combinaciones son múltiples. A este tipo de representaciones se les ha llamado *grylloi*⁽¹⁾, nomenclatura errónea sacada de una cita de Plinio (*NH* XXV, 37) en la que se dice que Antiphilos pintó una figura mal vestida y *unde id genus picturae grylli vocantur*⁽²⁾. Con este término se designaba una serie de representaciones grotescas o caricaturas; pero, como propone Henig es más conveniente utilizar el de Combinación, con el mismo simbolismo que se asigna a los amuletos mágicos. Vollenweider cree que derivan de motivos púnicos (*Ginebra II*, p. 329); Boardman cree que procede de los escarabeos fenicios, o que tienen un origen greco-fenicio o aqueménida (*Ionides Coll.*, p. 35, 50-51); Henig piensa que el origen está en Persia (*British Sites*, p. 93) y aboga por la nueva tecnología, mientras que Sena Chiesa está a favor de mantener el término *grylloi* en uso (*Aquileia*, p. 340-1).

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich* 3 lám. 210, n.º 2354; Henig, *British Sites* lám. XII, n.º 382; *Lewis Coll.* lám. 9, n.º 144-145; Richter, *Romans* n.º 384-386; Zazoff, *AGD III Kas-*

sel lám. 95, n.º 85-86; Furtwängler, *AG* lám. XLVI, n.º 33; Boardman, *Ionides Coll.* n.º 51; Gramatopol, *Acad. Roum.* lám. XXVIII, n.º 566-590; Maaskant, *La Haya* n.º 1086-1088, 1090-1091.

(1) Sobre este tema véase W. Binsfeld, *Grylli*, 1956; A. Blanchet, «Recherches sur les grylles. A propos d'une pierre gravée trouvée en Alsace», *Revue des Etudes Anciennes*, 1921 p. 43-51; Maaskant, *La Haya* p. 346; Henig, *British Sites* p. 100-107.

(2) Maaskant, *La Haya* p. 346.

203

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Dos fracturas en el borde. Colección particular de Estepa (Sevilla). 1,1x0,9x0,25. s.I a.C. Cerro de San Cristóbal (Estepa, Sevilla).

Cabeza de medusa de perfil hacia la izquierda. De la parte trasera del cabello asoma un ala y alrededor unas serpientes. La cabeza de Medusa es un motivo muy común en glíptica, aunque la representación más usual suele ser de frente; en glíptica romana es frecuente en camafeos tardíos. Es un motivo helenístico que se repite mucho como decoración en todas las ramas del arte⁽¹⁾. Seguramente tiene carácter apotropaico, pues la muerte de la Gorgona ahuyenta la enfermedad, por analogía mágica. Estilo campano-helenístico romano.

Paralelo en glíptica: Vollenweider, *Deliciae* p. 38, n.º 53; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 79, n.º 482; Boardman, *Ionides Coll.* n.º 98; Furtwängler, *AG* lám. 52, n.º 4, Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 54, n.º 297-298, lám. 82, n.º 608; Brandt, *AGD I Munich I* lám. 57, n.º 545; *AGD I Munich 2* lám. 141, n.º 1432-1433, 1436; Maaskant, *La Haya* n.º 137, 319; Hamburger *Caesarea* n.º 122.

(1) Sobre el tema véase E. Buschor, *Medusa Rondanini*, Stuttgart, 1958, lám. 2.3.8 cit. por Vollenweider, *Deliciae* p. 39.

(2) Delatte-Derchain, *Intailles* p. 221-222.

204

Jaspe azul. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección particular de Sevilla. 1,2x1,1x0,25. Provincia de Sevilla.

Quimera de perfil hacia la izquierda, en actitud de correr⁽¹⁾. La quimera es un motivo frecuente en los escarabeos etruscos⁽²⁾, y la encontramos también en monedas griegas de Corinto y Sycione del siglo V⁽³⁾. Estilo imperial clasicista rayado, caracterizado por un rayado denso y paralelo, con taladros de rueda pequeña y que tiene su máximo exponente en el jaspe.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 56, 57, 123; Brandt, *AGD I Munich 2* lám. 138, n.º 1390-1391; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 52, n.º 269.

(1) Sobre el tema véase Darember-Saglio, *Dictionnaire*, s.v. Chimaera.

(2) Zazoff, *Etrusk. Skarab*, n.º 386-396.

(3) Seltman, *Greek Coins* lám. 34, n.º 18-19.

205

Agata marrón y blanca (sardónice). Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados ha-

cia el reverso. Fractura en el borde inferior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 11,4x0,2. s.I. d.C. Itálica.

Centauro de perfil hacia la izquierda, en actitud de caminar. El brazo izquierdo extendido hacia delante y con el otro sujeta una rama que asoma por la espalda. Se trata de un motivo común en los entalles, pero suele ser representada tocando la lira o la doble flauta, o con un tirso. Estilo imperial de transición de sombrero de ala.

Paralelos en glíptica: Brandt, *AGD I Munich 3* lám. 299, n.º 3068; Maaskant, *Velsen* p. 23, n.º 19; Krug, *Germania 53* lám. 33, n.º 19.

206

Pasta vitrea blanca. Forma ovalada, ambas caras planas y lados rectos, con perforación longitudinal. Superficie muy gastada y con una grieta. Museo de Cádiz. 2,5x1,9x0,4. s.II-I a.C. Santuario de La Algaida.

Centauro de perfil hacia la derecha, con los brazos abiertos y las patas delanteras extendidas, en actitud de correr. Esta pieza forma pareja con la n.º 59 a la que iría pegada por el reverso.

Paralelos en glíptica: Furtwängler, *AG* lám. XIII, n.º 30; Boardman, *GGFR* n.º 478, 607; Zwierlein-Diehl, *Wien I* lám. 44, n.º 253, lám. 45, n.º 259-261; Maaskant, *La Haya* n.º 398; *Velsen* n.º 19; Krug, *Germania 53* lám. 33, n.º 19.

207

Pasta vitrea verde. Forma redonda, cara superior plana y rehundida e inferior plana, lados hacia el anverso. Museo Arqueológico de Sevilla. Colección Lara (El Coronil). 1,6x1,5x0,5. Segunda mitad s.I. a.C.-s.I d.C.

Grifo alado de perfil hacia la izquierda, descansando sobre las patas traseras. El grifo es un tema orientalizante que pasa luego a Grecia y Roma, sobre todo en el Alto Imperio, abundando las representaciones en orfebrería y glíptica⁽¹⁾. Aparece en monedas griegas de Abdera y Teos⁽²⁾ y romanas de Adriano⁽³⁾.

Paralelos en glíptica: Boardman, *GGFR* n.º 583; Boardman-Vollenweider, *Ashmolean* lám. XII, n.º 64; Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 57, n.º 337; Brandt, *AGD I Munich 1* lám. 30, n.º 253; *AGD I Munich 3* lám. 207, n.º 2324; Vollenweider, *Deliciae* n.º 483-487.

(1) Sobre el tema véase M. Vidal de Brandt, «La iconografía del grifo en la Península Ibérica», *Pyrenae* 9, 1973, p. 63, 106 ss.

(2) Seltman, *Greek Coins* lám. VI, n.º 10-12.

(3) Mattingly, *CREBM* t. III, lám. 83, n.º 5.

208

Amatista. Forma ovalada, ambas caras planas, lados hacia el reverso. Fractura en el borde inferior. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1x1,4x0,5. s.I. d.C. Itálica.

Grifo alado de perfil hacia la izquierda. Las alas curvadas hacia arriba y las patas extendidas en actitud de correr. El grifo, que desde el punto de vista tipológico tiene una gran afinidad con los leones alados del arte asirio y micénico, estaba consagrado a Apolo y Némesis, y a veces a Dionisos-Baco. Es un motivo común en el arte griego arcaico, especialmente en la cerámica jónica⁽¹⁾.

Paralelos en glíptica: Boardman, *Ralph Harari* n.º 5; Pannuti, *Nápoles* n.º 120-121; Zazoff, *AGD III Kassel* lám. 89, n.º 23a; Maaskant, *La Haya* lám. 120, n.º 58; Vollenweider, *Deliciae* n.º 38.

(1) Panutti, *Nápoles* p. 81. Sobre el tema del grifo véase también Simón, «Zur Bedeutung des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit», *Latomus* XXI, 1962 p. 749-780; Visi, «Il Grifone», *Studi Semitici* XIII, Roma 1965. cit. por Pannuti, *Op. cit.*, p. 81.

209

Pasta vítrea transparente. Forma redonda, cara superior en relieve e inferior plana, en la parte superior reborde de lados rectos y en la inferior lados hacia el reverso. Borde irregular. Museo Arqueológico de Sevilla. 2x2x0,4. Fines s.I a.C. s.I. d.C. Itálica. C. Fernández Chicarro, «Camafeos...», p. 73, fig. 65, A. García y Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Esfinge no alada⁽¹⁾ de perfil hacia la derecha, echada sobre una plataforma arquitectónica que forma una especie de exergo decorado con rayas verticales y paralelas. Al fondo, a la izquierda, la basa y parte inferior del fuste de una columna. Este tema ha sido muy difundido en glíptica en todas las épocas. Augusto usó la esfinge como emblema en su sello de estado (Dion Cassio, LI,3,6; Plinio, *NH* XXXVII, 10), por lo que fue una representación muy común en la glíptica romana⁽²⁾.

Paralelos en glíptica: Maaskant, *La Haya* n.º 429-431; Henig, *Lewis Coll.* lám. 11, n.º 171; Vollenweider, *Deliciae* n.º 482; Richter, *Romans* n.º 245.

(1) Las esfinges que encontramos en los paralelos son aladas, como la griega, leona alada con cabeza de mujer; las esfinges egipcias no acostumbran a ser aladas, y el origen de este tipo parece ser Elam o Mesopotamia, donde las alas quedaron como un atributo habitual del monstruo. Véase A. Desenne, *Le Sphinx, étude iconographique I. Des origines à la fin du second millenaire*. Paris, 1957, p. 23. cit. por Pannuti, *Nápoles* p. 78.

(2) Henig, *British Sites* p. 122.

210

Cornalina. Forma ovalada, ambas caras convexas y lados cortados hacia el reverso. Restos de concreciones. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1x1,3x0,4. s.I d.C. Itálica.

Inscripción en tres líneas. Algunas letras no se pueden leer por el mal estado de la superficie de la piedra. Están grabadas para ser leídas en la impronta, por lo que podemos deducir que este entalle servía como sello a su dueño.

(...) √ L
ERA
[MAL]

Paralelos en glíptica: no tiene.

211

Jaspe rojo. Forma ovalada, ambas caras planas y lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 0,9×1,2×0,5. s.II-III d.C. Itálica.

Inscripción en dos líneas. En la superior, cuatro letras; en la inferior, tres. Realizadas de forma muy tosca e ininteligible. Los trazos, más que grabados, están arañados con poca profundidad, hecho que, unido a la posición de algunas letras, nos hace pensar que no sirvió como sello.

✓V E H
H T F

Paralelos en glíptica: no tiene.

212

Cornalina. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana, lados hacia el reverso. Museo Arqueológico de Sevilla. 0,9×1,1×0,4. s.II d.C. Itálica. C. Fernández Chicharro, «Camafeos...», p. 73, fig. 66; A. García Bellido, *op. cit.*, p. 159.

Inscripción de cuatro letras capitales grabadas para ser leídas en la impronta: F.C.I.S. Se trata de letras capitales imperiales que seguramente se refieren a las iniciales del dueño de la gema, ya que ocupan todo el campo de la misma.

Paralelos en glíptica: no tiene.

213

Cornalina en anillo de oro. Forma redonda y cara superior plana. Museo de Cádiz. s.I. d.C. Necrópolis de Cádiz.

La piedra está formada en el centro con un pequeño círculo, bordeado de oro.

Paralelos en glíptica: Zwierlein-Diehl, *AGD II Berlín* lám. 96, n.º 560.

214

Piedra negra sin identificar en anillo de bronce. Forma ovalada, cara superior plana y lados hacia el anverso. Mal estado de conservación. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,1×0,8×0,2. s.II d.C.⁽¹⁾. Itálica.

El mal estado de la piedra hace imposible la identificación del tema.

(1) Hemos dado esta cronología basándonos en la forma del anillo: Henig, *British Sites* n.º 711, 208, 667; Zwierlein-Diehl, *Wien II* n.º 1572.

215

Nícolo azul. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso, perfil nícolo. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1×0,9×0,3. s.II-III d.C. Itálica.

Figura masculina(?) de pié, de perfil hacia la derecha, con vestido a media pierna. En la mano derecha sujeta un objeto sin identificar. Estilo muy tosco y sin detalles.

Paralelos en glíptica: Gercke, *AGD III Göttingen* lám. 45, n.º 196.

216

Agata. Forma redonda. Cara superior convexa e inferior plana. Museo de Cádiz. 0,9x0,9x0,35. s.II-I a.C. Santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz).

Dos surcos gruesos y rectos que forman una V, de cuya parte superior sale un trazo muy fino que se quiebra en el extremo, y de la parte inferior otro igual pero más corto. Podría tratarse de una inicial de algún nombre, o de algún objeto que, por su esquematización no hemos podido identificar.

Paralelos en glíptica: no tiene.

217

Pasta vítrea negra en anillo de plata. Forma redonda, cara superior ligeramente convexa. Superficie gastada. Colección particular de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). 0,9x0,9. s.III d.C. Provincia de Sevilla.

Figura sin identificar, con algún objeto delante.

Paralelos en glíptica: no tiene.

218

Pasta vítrea rosa violácea. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Lados hacia el reverso. Superficie muy deteriorada. Museo de Cádiz. 1,9x1,2x0,2. 50 a.C.-s.I d.C. Playa Santa María del Mar (Cádiz).

El deterioro de la superficie hace imposible reconocer el tema representado.

Paralelos en glíptica: no tiene.

**CATALOGO DE PIEZAS
MODERNAS Y CONTEMPORANEAS**

219

Cornalina en anillo de metal dorado. Forma ovalada, ambas caras planas, lados cortados hacia el reverso y borde superior biselado. Colección particular de Cádiz. 1,8x1,4.

Retrato masculino de perfil hacia la derecha, barbado y con una cinta en la frente.

220

Vidrio azul claro. Forma redonda, ambas caras convexas y lados irregulares. Perforación longitudinal. Museo Arqueológico de Sevilla. Colección Lara (El Coronil). 0,9x0,9x0,3.

Creciente lunar y estrella de cinco puntas, grabado en ambas caras. La perforación longitudinal y el grabado por ambas caras nos hace pensar que se trata de un colgante.

221

Vidrio verde. Forma redonda, ambas caras planas y lados rectos escalonados. Borde irregular. Museo Arqueológico de Sevilla. Colección Lara (El Coronil). 1,1x1,1x0,3.

Roseta de seis hojas, con un punto central. Hecha a molde.

222

Cornalina. Forma ovalada redondeada, cara inferior plana y superior convexa. Lados rectos. Colección particular de Sevilla. 1,2x1x0,6.

Figura femenina de pie, frontal, con la cabeza de perfil hacia la izquierda. El brazo izquierdo extendido sujetando una flor de cinco pétalos. Viste chitón y lleva el pelo recogido en la nuca.

223

Cornalina. Forma redonda. Cara inferior plana y superior convexa. Colección particular de Sevilla. 1,2x1,1x0,4.

Sátiro desnudo caminando hacia la izquierda. Extiende el brazo izquierdo hacia adelante, y con el derecho sostiene el lagobolón. Línea de base.

224

Cornalina en montura de plata. Forma ovalada, cara superior plana y lados rectos. Colección particular de Sevilla. 1,7×1,2×0,35.

Figura masculina alada desnuda, de pie, frontal con la cabeza ligeramente vuelta hacia la derecha. En la mano derecha lleva una corona y en la izquierda un objeto que parece una antorcha. Podría tratarse de Eros o Himeneo.

225

Cornalina. Forma exagonal, ambas caras planas y lados rectos. Colección de la condesa de Lebrija (Sevilla). 0,8×0,8×0,1.

Mosca vista frontalmente. Alrededor, rodeando el borde, decoración formada por líneas paralelas, y el interior relleno con líneas más cortas y también paralelas entre sí, formando un pseudo sogueado.

226

Vidrio transparente. Forma ovalada, ambas caras planas, lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 2,2×1,9×0,6.

Busto femenino con laurea, de perfil hacia la izquierda. El cabello, largo y ondulado, le cae por los hombros.

227

Cornalina. Forma rectangular. Ambas caras planas y lados hacia el anverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,9×1,3×0,4.

Guerrero a caballo de perfil hacia la derecha. El caballo tiene las patas delanteras subidas y el jinete sujeta las riendas con la mano derecha, el brazo izquierdo estirado hacia atrás en actitud de señalar algo. Línea de base.

228

Vidrio morado. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 2,3×1,9×0,5.

León de pie, de perfil hacia la derecha, en actitud de caminar, con la cola curvada hacia arriba. Línea de base.

229

Vidrio anaranjado. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 2,5×2×0,4.

Ménade de pié, de perfil hacia la derecha, vestida con túnica hasta los piés. Eleva el brazo derecho sujetando un pandero, en actitud danzante. Línea de base.

230

Cornalina clara. Forma octogonal, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,8x1,4x0,6.

Busto femenino de perfil hacia la derecha. El cabello recogido en una «cola de caballo», y varios mechones le caen por la nuca.

231

Vidrio naranja. Forma ovalada, cara superior plana e inferior convexa. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,5x1,7x0,4.

Sólo se conservó la parte inferior de la gema, en la que se ve representada parte de una túnica y un objeto que podría ser un mueble. Línea de base.

232

Vidrio negro. Forma ovalada, cara superior convexa e inferior plana. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,2x0,9x0,4.

Dos trazos o surcos gruesos en forma de cruz, de cuyos puntos de cruce surgen otros trazos o surcos más finos, formando un motivo estrellado.

233

Vidrio negro. Forma ovalada, perfil escalonado con ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores rectos. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,6x1,2x0,4.

Busto masculino de perfil hacia la derecha, con un casco muy decorado.

234

Vidrio transparente. Forma redonda, cara superior plana e inferior convexa. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,8x1,8x0,5.

Busto masculino de perfil hacia la derecha, con el cabello ondulado que le cae hasta los hombros.

235

Vidrio transparente. Forma ovalada, cara superior plana e inferior convexa, lados cortados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,8x1,4x0,5.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda, con el cabello ondulado recogido hacia atrás.

236

Vidrio transparente. Forma ovalada, ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso y superiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,8×1,5×0,2.

Busto femenino de perfil hacia la derecha. El cabello le cae en mechones por la nuca. La parte alta del vestido sirve de base a la figura. Delante de ella, un arco de disparar, lo que nos hace suponer que se trate de la diosa Diana.

237

Piedra roja porosa. Forma ovalada, ambas caras planas y lados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1×1,3×0,3.

Inscripción formada por unos cuantos signos sin identificar:

238

Heliotropo o jaspé sanguíneo. Forma rectangular con los vértices redondeados. Ambas caras planas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,2×1,1×0,3.

Tres letras entrelazadas de trazos curvos y complicados, parece tratarse de las iniciales DCD. Quedan restos de color blanco en los surcos del grabado.

239

Cornalina. Forma cuadrada con los vértices redondeados, cara superior cóncava e inferior convexa. En los lados una ranura en todo el contorno. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,9×1,9×0,4.

Busto femenino en relieve, de perfil hacia la izquierda. El cabello recogido en un moño en la parte alta de la cabeza, y un flequillo que le cae sobre la frente. Forma pareja con la siguiente pieza.

240

Cornalina. Forma cuadrada con los vértices redondeados, cara superior cóncava e inferior convexa. Lados con una ranura en todo el contorno. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,9×1,9×0,4.

Busto femenino en relieve, en posición de tres cuartos, con el rostro de perfil hacia la izquierda. El cabello suelto cae sobre los hombros desnudos, y parte de él, recogido en un moño; un flequillo le cae sobre la frente.

241

Vidrio acaramelado. Forma cuadrada, cara superior plana con un rehundido circular, la inferior también plana y lados cortados hacia el anverso. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,6×1,6×0,3.

Busto de Atenea-Minerva en relieve, de perfil hacia la izquierda, con casco y cimera. La parte alta de la coraza sirve de base a la figura.

242

Vidrio marrón. Forma ovalada, ambas caras planas, la superior con un borde más alto, y lados rectos. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,8×2,40×0,6.

Dos cabezas femeninas en relieve, de perfil hacia la izquierda. Están colocadas en dos planos, la del primero oculta parte del cabello de la del fondo, dando así sensación de profundidad.

243

Vidrio acaramelado. Forma rectangular, ambas caras planas, la superior con borde más alto, y lados rectos. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,6×2,2×0,6.

Figura femenina de frente, desnuda, tendida sobre dos monstruos marinos que navegan sobre olas. Sobre ella, un niño sentado en sus piernas. La mujer sostiene en la mano izquierda una hoja y el niño unos objetos no identificados en cada mano.

244

Vidrio morado. Forma redonda, cara superior en relieve, la inferior plana, lados rectos escalonados. Colección de la Condesa de Lebrija.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda, sobre fondo granulado. El cabello recogido hacia atrás en un moño, y algunos mechones le caen por el cuello.

245

Vidrio marrón. Forma ovalada, cara superior en relieve, la inferior plana, lados cortados hacia el anverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,8×1,5×0,6.

Busto femenino de frente, con el rostro ladeado hacia la izquierda. El cabello suelto cae por los hombros.

246

Vidrio azul blanco. Forma redonda, ambas caras planas y figuras en relieve, los lados con una acanaladura alrededor. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,5×1,5×0,3.

Escena de desposorios. En el anverso, en relieve, dos figuras de pie, una masculina vestida

con túnica hasta los pies, que le deja un hombro descubierto, frente a otra femenina con un manto que le cubre la cabeza. Ambos se dan la mano derecha. Podría tratarse de una *dextrarum iunctio*. En el reverso, una figura femenina de pie vestida con túnica y tocando una lira. Detrás una columna que sostiene un amercillo. Todas las figuras son blancas sobre fondo azul claro.

247

Vidrio rojizo. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana. Colección de la Condesa de Lebrija. 1x0,8x0,2.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda, con el cabello ondulado que le cae sobre los hombros. La parte alta del vestido sirve de base a la figura.

248

Vidrio negro. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana. Lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija. 1,4x1,1x0,3.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda, con el cabello ondulado y recogido en un moño en la nuca.

249

Vidrio negro. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,2x0,9x0,4.

Busto femenino de perfil hacia la derecha. El cabello recogido en un moño y la cabeza cubierta por un manto.

250

Vidrio negro. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana, lados hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,5x1,1x0,4.

Busto femenino de perfil hacia la derecha, con el cabello suelto y ondulado. Se adorna la cabeza con una pasada sobre la frente y una especie de peineta a la altura de la sien.

251

Piedra verde semitranslúcida (plasma ?). Forma ovalada, ambas caras cóncavas, lados superiores hacia el anverso e inferiores hacia el reverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,4x0,7x0,3.

En el anverso, busto masculino barbado y con bigote, con la cabeza de perfil hacia la derecha y la parte alta del cuerpo de frente. Tiene el cabello largo, lleva un turbante. En el reverso, busto femenino, con la cabeza de perfil hacia la izquierda y el cabello hasta los hombros. La par-

te alta del cuerpo en posición de tres cuartos, cubierto con un vestido que, como el de la figura masculina es de estilo renacentista. Ambas figuras están en relieve.

252

Camafeo de vidrio blanco sobre fondo transparente. Forma redonda, cara superior en relieve e inferior plana, lados rectos. En montura de bronce. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 2,1×2,1×0,4.

Busto femenino de perfil hacia la izquierda, con el cabello ondulado y recogido en la nuca, adornado con una cinta o pasada.

253

Camafeo de vidrio blanco sobre fondo negro, forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana, lados rectos. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,7×1,3×0,3.

Busto de Atenea-Minerva de perfil hacia la derecha, con casco y cimera.

254

Camafeo de vidrio blanco sobre fondo negro. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana, lados cortados hacia el anverso. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,8×1,4×0,5.

Busto femenino de perfil hacia la derecha, con el cabello adornado con flores. En el cuello, un collar de perlas.

255

Camafeo de vidrio blanco. Forma redonda, cara superior en relieve e inferior plana. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla). 1,6×1,7×0,3.

Busto masculino de perfil hacia la derecha, con el cabello corto y rizado, y sin barba. Alrededor una orla de puntos.

256

Camafeo de vidrio grisáceo. Forma ovalada, cara superior en relieve e inferior plana. Colección de la Condesa de Lebrija (Sevilla).

Busto femenino en posición de tres cuartos hacia la izquierda, con el cabello largo y ondulado, recogido en la frente por una cinta que le cae por los hombros.

LISTA DE ABREVIATURAS

AA	Archäologischer Anzeiger.
AAH.....	Acta Arqueológica Hispánica.
AEspA.....	Archivo Español de Arqueología.
AJA.....	Australian Journal Archeology.
AJBA.....	Australian Journal of Biblical Archeology.
BABesch.....	Bulletin Antieke Beschaving.
BAR.....	British Archaeology Report.
BayVgBl	Bayerische Vorgeschichtsblätter.
BCH.....	Bulletin de Correspondance Hellénique.
BIEG.....	Boletín del Instituto de Estudios Gienenses.
BJb	Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden in Rheinlande.
BolInstHistBelgRom.....	Bulletin de l'Institute Historique belge de Rome.
BRAH.....	Boletín de la Real Academia de la Historia.
BSEAA.....	Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (Valladolid).
CEG.....	Cuaderno de Estudios Gallegos.
CIL	Copula Inscriptionum Latinarum.
CNA.....	Congreso Nacional de Arqueología.
CNN.....	Congreso Nacional de Numismática.
CPAC.....	Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses.
EAA	Enciclopedia dell'Arte Antica, 12 vols., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1958-1984.
EPRO.....	Etudes preliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain.
FHA.....	Fontes Hispaniae Antiquae.
ILER.....	Inscripciones Latinas de la España Romana.
JahrbBerlMus	Jahrbuch der Berliner Museen.
MHA.....	Memorias de Historia Antigua.
MittDeutschArchInst	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts.
MJSEA.....	Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.
MM	Madriider Mitteilungen.

NAH.....	Noticiario Arqueológico Hispánico.
NotdiScavi.....	Notizie degli Scavi di Antichità.
RA	Revue Archéologique.
RABM	Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
RAE	Revue d'Etudes Anciennes.
RendPontAcc.....	Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia.
RIA	Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte.
RM.....	Mitteilungen Deutschen Archeologische Institut. Römische Abteilung.
RSF	Rivista di Studi Fenici.
ZSchwArch.....	Zeitschrift für Schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte.

BIBLIOGRAFIA

- ACQUARO, E., «Motivi iconografici negli scarabei ibicenci», *Aula Orientalis* IV, 1986, p. 105-110.
- ACQUARO, E., «I sigilli» En E. Acquaro, S. Moscati y M. L. Uberti, *Anecdota Tharrhica* Roma, 1975 p. 51-69.
- AGUILERA ARAGON, I., «Sobre un entalle romano de Bursau», *Cuadernos de Estudios Borjanos* IV, 2.º semestre 1979, p. 89-95.
- AGOSTINI, A.d, *Ferrara = Gemme del Museo Civico di Ferrara*, Florencia, 1984.
- ALMAGRO, M., *Barcelona* = «La colección de piedras entalladas del Museo de Barcelona», *MMAP*, 1944.
- ALMAGRO BASCH, M., «Sobre la dedicación de los altares del templo de Hércules Gaditanus». En *La Religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, p. 303ss.
- ALVAREZ Y SAEZ DE BURUAGA, J.M., «Adquisiciones del Museo Arqueológico de Mérida», *MMAP* VI, 1945, p. 7ss; VII, 1948, p. 42 ss.
- AMADOR DE LOS RIOS, A., «El Museo de Antigüedades Italiacenses, de la Excma. Sra. Doña Regla Manjón viuda de Sánchez Bedoya, en Sevilla», *RABM*, XXVII, 1912, p. 269-289.
- AMIET, P., «Cylindres-sceaux orientaux trouvés à Carthage», *Cahiers de Byrsa* V, 1955, p. 11-17.
- AMIET, P., *La Glyptique Mésopotamienne Archaïque*, Paris, 1980.
- AMIET, P., *Les intailles* = «Les intailles orientales de la collection Chavanne à Tunis», *Cahiers de Byrsa* VIII, 1958/59, p. 13-45.
- AMIET, P., «Notes de glyptique orientale», *Cahiers de Byrsa* VII, 1957, p. 23-27.
- ARRIBAS, A. y ARTEAGA, O., «Guadalhorce, eine phönikopunische Niederlassung bei Málaga» *MM* 17, 1976, p. 204 ss.
- ARRIBAS, A. y ARTEAGA, O., «El yacimiento fenicio de la desembocadura del río Guadalhorce (Málaga)», *Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada*. Serie monografía, n.º 2, 1975, p. 90 ss.
- ARRIBAS, A. y WILKINS, J., «La necrópolis fenicia del Cortijo de las Sombras», *Pyrenae*. 5, 1969, p. 185 ss.
- ARRIBAS, A. y Grupo O.J.E. Málaga, «El yacimiento paleopúnico de la desembocadura del río Guadalhorce (Málaga)», *X CNA* (Mahón, 1967), Zaragoza, 1969.

ART, *Dijon = L'art de la Bourgogne Romaine*. Decouvertes récentes. Musée Archeologique de Dijon, Dijon, 1973.

ASTRUC, M., *Catálogo* = «Catálogo descriptivo de los entalles procedentes de distintos sitios de la colonización oriental de la Península», *MMAP* XV, 1954, p. 110-122.

ASTRUC, M., «La necrópolis de Villaricos», *Informes y Memorias*, n.º 25, 1951.

ATENCIA PAEZ, R., et alii, «Marcas de alfareros sobre Terra Sigillata procedentes de Ilurco (Pinos Puente, Granada)», *Actas del I Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, 1982.

AVILA FRANCA, E., «Aneis, Braceletes e Brincos de Coninbriga», *Coninbriga* VIII, 1969, p. 23-27.

BALIL, A., «Notas iconográficas sobre las representaciones del mito de Aquiles», VI CNA (1959), Zaragoza, 1961, p. 198 ss.

BANDERA ROMERO, M. L. de la, *Joyería ibérica del s. VII al I aC (mitad Sur Peninsular)*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Sevilla, Septre 1984.

BAQUES, L., «Escarabeos egipcios (Catálogo del Museo del Oriente Bíblico de Montserrat)», *Ampurias* 31/32, 1969/70, p. 295-304.

BAQUES, L., *Ibiza* = «Escarabeos egipcios en Ibiza», *Ampurias* 36, 1974, p. 87-146.

BAQUES, L., «Impronta de diez escarabeos egipcios de supuesta procedencia ibicenca», *Ampurias* 41/42, 1979/80, p. 377-390.

BAQUES, L., «Piezas egipcias del Museo Episcopal de Vic», *Ampurias* 33/34, 1971/72, p. 217 ss.

BARNETT, R., «Phoenician and Punic Art and Handicrafts. Some Reflections and Notes», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, vol. I, Roma, 1973, p. 19 ss.

BASCH, L., «Radeaux Minoens», *Cahiers d'Archéologie Subaquatique* V, 1976, p. 85-97.

BECATTI, G., *Oreficerie antiche dalle Minoiche alle Barbarique*, Roma, 1955.

BEAZLEY, J. D., *Lewes House = The Lewes House Collection of Ancient Gems*, Oxford, 1920.

BELEN DEAMOS, M., «Aportaciones al conocimiento de los rituales funerarios en la necrópolis romana de Carmona», *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, vol. III, Madrid 1983, p. 209-226.

BELEN DEAMOS, M., «Importaciones fenicias en Andalucía Occidental», *Aula Orientalis* 4, 1986, p. 263-275.

BELEN DEAMOS, M., «Tumbas prerromanas de incineración en la Necrópolis de Carmona», *Homenaje a C. Fernández Chicharro*, Sevilla, 1982, p. 270-285.

BEN-TOR, A., *Cylinder Seals of Third Millenium*, Cambridge 1978.

BIEBER, M., *The Hellenistic Sculpture Age*, New York, 1961.

BLANCHET, A., «Recherches sur les Grylles. A propos d'une pierre gravée trouvée en Alsace», *Revue des Etudes Anciennes* 23, 1921, p. 43-51.

BLANCO FREIJEIRO, A., «Fenicios de Sidón. A propósito del nuevo sarcófago de Cádiz», *Historia* 16, n.º 59, 1981, p. 122-128.

BLANCO FREIJEIRO, A., «Ein Kopf des Vulkan in Córdoba», *MM* 16, 1975.

BLANCO FREIJEIRO, A., «El Museo Arqueológico de Linares», *Oretania* 5, 1960, p. 194-198.

BLANCO FREIJEIRO, A., «Orientalia II», *AEspA* XXXIII, 1960 p. 33 ss.

BLANCO FREIJEIRO, A., «Los sellos y anillos de la Aliseda», *AEspA* XXIX, 1.º semestre 1956, p. 42-46.

- BLANCO FREIJEIRO, A., y CORZO, R., «Monte Algaida, un santuario púnico en la desembocadura del Guadalquivir», *Historia 16* n.º 87, 1983, p. 123-128.
- BLANCO FREIJEIRO, A., y CORZO, R., «Der neue anthropoide Sarkophag von Cádiz», *MM* 22, 1981, p. 236 ss.
- BLANCO MINGUEZ, C., «Nuevas adquisiciones del Museo de Cádiz» *MMA*, 1943, p. 78 ss.
- BLAZQUEZ, J. M., *Dios-Jinete* = «Dios-Jinete púnico sobre disco de Ibiza», *Zephyrus* XVII, 1966, p. 101-103.
- BLAZQUEZ, J. M., «Los escarabeos de Ibiza», *Zephyrus* XXI-XXII, 1970/71, p. 315-319.
- BLAZQUEZ, J. M., «Panorama general de la presencia fenicia y púnica en España», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, v.2, Roma, 1983.
- BLAZQUEZ, J. M., *Religiones Prerromanas. En Primitivas Religiones Ibéricas*, t. II, Madrid, 1983.
- BLAZQUEZ, J. M., «El sincrétismo en la Hispania romana entre las religiones indígenas, griega, romana, fenicia, y místicas». En *La religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, p. 179 ss.
- BLAZQUEZ, J. M., *Tartessos y los orígenes de la colonización fenicia en Occidente*, Salamanca, 1975.
- BOARDMAN, J., *Archaic = Archaic Greek Gems: Schools and Artist in the Sixth and Early Fifth Centuries BC*, Londres, 1968.
- BOARDMAN, J., «The Danicourt Ring» *Revue Archéologique*, 1970, n.º 1, p. 3 ss.
- BOARDMAN, J., *Ionides Coll. = Engraved Gems. The Ionides Collection*, Londres, 1968.
- BOARDMAN, J., *MAN = Escarabeos de piedra procedentes de Ibiza. Museo Arqueológico Nacional. Catálogos y Monografías*, Madrid, 1984.
- BOARDMAN, J., *GGFR = Greek Gems and Finger Rings (Early Bronze Age to Late Classical)*, Londres, 1970.
- BOARDMAN, J., *Burlington* = «Three Greek Gem Master», *The Burlington Magazine*, CXI, 1969, p. 587 ss.
- BOARDMAN, J., y SCARISBRICK, D., *Ralph Harari = The Ralph Harari Collection of Finger Rings*, Londres, 1977.
- BOARDMAN, J., y VOLENWEIDER, M. L., *Ashmolean = Catalogue of the Engraved Gems and Finger Rings. I. Greek and Etruscan*, Oxford, 1978.
- BONNER, C., *Magical Amulets = Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian*, Ann Arbor (Michigan), 1950.
- BONSOR, G., «Les colonies agricoles Pre-romaines de la Vallée du Betis», *Revue Archéologique*, XXXV, 1899.
- BORDREUIL, P., «Un cachet moabite du Musée Biblique de Palma de Mallorca», *Aula Orientalis* IV, 1986, p. 119-120.
- BORDREUIL, P., «Nouveaux apports de l'Archeologie et de et de la Gyptique à l'onosmatique phénicienne» *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, vol. 3, Roma, 1983, p. 751 ss.
- BRANDT, E., *AGD I Munich 1, 2, 3 = Antike Gemmen in Deutsche Sammlungen: I München*, 3 vols., München, 1968.

- BUCHANAN, B., *Catalogue of Ancient Near-Eastern Seals in the Ashmolean Museum. I. Cylinder Seals*, Oxford, 1966.
- CABROL, E. y LECLERCQ, D., *Dictionnaire d'Archeologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1924.
- CANO NAVAS, M. L., «Un nuevo escarabeo púnico en la provincia de Sevilla», *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*, Madrid, 1982, p. 179 ss.
- CARDOZO, M., *Portugal* = «Pedras de aneis romanos encontrados em Portugal», *Revista de Guimarães*, LXXII, 1962, p. 155-177.
- CARO BAROJA, J., «La religión según Varrón y aplicaciones de sus ideas a la Hispania romana». En *La religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, p. 13 ss.
- CASAL, R., *Blanco Cicerón* = «Algunos entalles de la colección Blanco Cicerón», XV CNA (Lugo, 1977), Zaragoza, 1979, p. 1107-1120.
- CASAL, R. y VICENT CABALLER, J., «Entalla romana trobada a Santa Bàrbara (La Vilavella)», *Cuadernos de Historia y Arqueología Castellonenses* 4, 1977, p. 327 ss.
- CASAL, R. y ACUÑA, P., «Entalles de la colección Fernández López», *El Museo de Pontevedra*, XXXVI, 1982, p. 1-12.
- CASAL, R., «La iconografía de Némesis en la glíptica romana». En *La religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, p. 113-120.
- CASAL, R., «Nuevos entalles de la colección Blanco Cicerón», *Gallaecia* 3/4, 1979, p. 291 ss.
- CASAL, R., *Noroeste Peninsular* = «Pedras de anelo do Noroeste Peninsular», *Gallaecia* 6, 1981, p. 101 ss.
- CASAL, R., «Uso y significado de las gemas en el mundo romano», *Gallaecia* 7/8, 1985, p. 149-157.
- CASTIGLIONE, L., «Zur Frage der Serapis-Füsse», *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*, n.º 97, 1971, p. 30-43.
- CAVALEIRO PAIXAO, A., «Uma nova sepultura com escaravelho da necrópole proto-histórica do Senhoz dos Martires (Alcácer do Sal)», *O Arqueólogo Português* serie IV, I, 1983, p. 273-286.
- CAVANEGO-BIGNAMI, S., *Gemmologia*, 3 vols., Milán, 1965.
- CERVERA Y JIMENEZ-ALFARO, F., «Excavaciones en extramuros de Cádiz. Memoria acerca de los trabajos y resultados obtenidos en diversas excavaciones», *JSEA*, n.º 1922/23.
- CHAMPEAUX, J., *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain*, Roma 1982.
- CHE'HAB, M., «Découvertes phéniciennes au Liban», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, vol. I Roma, 1983.
- CINTAS, P., *Amuletos = Amulettes puniques*, Tunes, 1946.
- CINTAS, P., *Utique* = «Deux campagnes de recherches à Utique» *Karthago* II, 1951.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969.
- COLLECTION de Médailles Anciennes et Pierres Gravées recueillies au Palais du Vatican et dans les divers Musées de Rome, Paris, 1859.
- CONTRERAS, R., «Entalles inéditos del Museo de Linares», *Oretania* 1, 1959, p. 32-40.
- CONTRERAS, R., «Notas sobre las piezas más interesantes ingresadas en el Museo de Linares en 1959. Nuevo entalle», *Oretania*, 3, 1959, p. 135 ss.

- COROMINAS VILLAROYA, I. M., «Breve estudio sobre las piedras duras talladas y su existencia en Ampurias», *Miscelánea Arqueológica*, I, 1974, p. 245 ss.
- CORZO, R., «El nuevo sarcófago antropoide de la Necrópolis Gaditana», *Boletín del Museo de Cádiz*, II, 1981, p. 13 ss.
- COSTA, A. M., «Monte Luna: Una necropoli púnica di età ellenistica», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punic*, Roma, 1983, p. 748 ss.
- CRAWFORD, M., *RRC = The Roman Republican Coinage*, Oxford, 1974.
- CULICAN, W., «The Iconography of some Phoenician Seals and Seal Impression», *AJBA*, 1, 1968, p. 50-103.
- CULICAN, W., «Phoenician Remains from Gibraltar», *AJBA*, 1, n.º 5, 1982, p. 110-145.
- DAREMBERG, Ch., y SAGLIO, E., *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 1969.
- DELATTE, A., y DERCHAIN, F., *Intailles = Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, 1964.
- DELATTRE, A. L., *Carthage = La nécropole des Rabs, Prêtres et Prêtresses de Carthage*, Paris, 1905.
- DELATTRE, R. P., *Carthage. Necropole punique voisine de Sainte-Monique*, Paris, 1898.
- DUNAD, F., y LEVEQUE, P., *Les syncretismes dans les religions de l'antiquité. Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain*, 1975.
- FERNANDEZ, J., *Puig des Molins = Guía del Puig des Molins*, Madrid, 1983.
- FERNANDEZ, J., *Hipogeo* = «El hipogeo número 6 de la campaña de 1923 en el Puig des Molins», *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, II, Madrid, 1983, p. 336-341.
- FERNANDEZ, J., y Padró, J., *Ibiza = Escarabeos del Museo Arqueológico de Ibiza*, Madrid, 1982.
- FERNANDEZ DE AVILES, A., «Anillo púnico con escarabeo procedente de Cádiz», *AEspA*, XXVIII, 1.º semestre 1955.
- FERNANDEZ DE AVILES, A., «Anillo púnico procedente de Cádiz», *MMAP*, 1954, p. 31 ss.
- FERNANDEZ CHICARRO, C., «Camaféos y entalles del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla», *MMAP*, XI-XII 1950/51, p. 60-74.
- FERNANDEZ CHICARRO, C., «Catálogo de la Exposición de Arqueología celebrada en Sevilla con motivo del Congreso», VIII CNA (Sevilla/Málaga, 1963), Zaragoza, 1964.
- FERNANDEZ CHICARRO, C., «Nuevas adquisiciones del Museo de Sevilla», *MMAP*, 1947, p. 153 ss.
- FERNANDEZ CHICARRO, C., «Nuevas adquisiciones del Museo de Sevilla», *MMAP*, 1948/49, p. 115 ss.
- FERNANDEZ CHICARRO, C., «Recientes descubrimientos de una tumba romana del s.I de la Era en la zona del anfiteatro de Carmona», *Boletín de Bellas Artes* 2.ª época, n.º VI, 1978, p. 139-161.
- FERNANDEZ CHICARRO, C., y FERNANDEZ GOMEZ, F., *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla*, II, Madrid, 1980.
- FERNANDEZ MURGA, F., «Roque Joaquín de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia», *AEspA*, XXXV, 1962, p. 3-35.
- FERRON, J., «Sortija cartaginesa con chatón inscrito», *Trabajos de Prehistoria*, 28, 1971, p. 385-397.

- FERRON, J., «La statuette d'Harpocrate du British Museum» *Rivista di Studi Fenici*, II, 1, 1974.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. y BLANCO FREIJEIRO, A., «El tesoro Bedoya», *CEG*, t. IX, fasc. XXVIII, 1954, p. 176 ss.
- FRANCFORT, H.-P., *Fouilles d'Ai Khanoum, III. Le Sanctuaire du Temple a Niches Identées, 2. Les trouvailles*, Paris, 1984.
- FURTWANGLER, A., *AG = Die Antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im Klassischen Altertum*, 3 vols., Amsterdam, 1965.
- GAMER-WALLERT, I., *Ägyptische und ägyptisierende Funde von der Iberischen Halbinsel*, Wiesbaden, 1978.
- GAMER-WALLERT, I., «Consideraciones sobre el escarabeo de Frigiliana (Málaga)», *Pyrenae* 11, 1975, p. 63 ss.
- GAMER-WALLERT, I., «Ein neuer Skarabäus vom Jardin bei Torre del Mar», *MM*, 18, 1977, p. 98 ss.
- GAMER-WALLERT, I., «Der Skarabäus vom Cabezo de la Joya in Huelva», *MM*, 14, 1973, p. 121 ss.
- GAMER-WALLERT, I., «Der Skarabäus des Pedubaste von der Finca del Jardín», *MM*, 16, 1975, p. 187 ss.
- GANDER, O. F., «Eine alsengemme in Spanien», *MM*, 3, 1962, p. 177 ss.
- GARCIA Y BELLIDO, A., «Algunas novedades sobre la arqueología púnico-tartésica», *AEspA*, 43, 1970, p. 3 ss.
- GARCIA Y BELLIDO, A., *Colonia Aelia Augusta Italica*, Madrid, 1979.
- GARCIA Y BELLIDO, A., et alii, *L'espansione fenicia nel Mediterraneo*, Roma, 1971.
- GARCIA Y BELLIDO, A., «Hercules Gaditanus», *AEspA*, XXXVI, 1963, p. 70-153.
- GARCIA Y BELLIDO, A., «Icosae Gades», *BRAH*, 129, 1951, p. 73-122.
- GARCIA Y BELLIDO, A., «Némesis y su culto en España», *BRAH* CXLVII, 1960, p. 119-147.
- GARCIA Y BELLIDO, A., «Némesis en una pintura mural del anfiteatro de Tarragona», *AEspA*, XXXVI, n.º 107-108, 1963, p. 177 ss.
- GARCIA Y BELLIDO, A., *Les Religions Orientales dans l'Espagne Romaine*, Leiden, 1967.
- GARCIA Y BELLIDO, A., «El puteal báquico del Museo del Prado», *AEspA* XXIV, 1951.
- GARCIA MERINO, C., «Uxama», *BSSA*, 1971.
- GARCIA ROMERO, J., «Tentecarreta, una catacumba en Montalbán», *Historia* 16, n.º 91, 1983, p. 125-128.
- GARCIA SERRANO, R., «Hallazgo de un enterramiento púnico en Almuñecar (Granada) a comienzos del s.XVII», *RABM*, LXXIX, 1973, p. 633-649.
- GERCKE, P., *AGD III Göttingen = Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen: III. Braunschweig, Göttingen Kassel*, Wiesbaden, 1970.
- GIBSON, P., et alii, ed., *Seals and Sealing in the Ancient Near East*, 2.ª ed., Malibu, 1978.
- GIL, L., *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, 1969.
- GONZENBACH, V. von, *Vindonissa = Romische Gemmen aus Vindonissa*, *ZSchwArch*, 13, 1952, p. 65-82.
- GRAMATOPOL, M., *Acad. Roum. = Les pierres gravées du Cabinet Numismatique de l'Académie Roumaine*, Bruselas, 1974.

- GRUEBER, M. A., *CRRBM = Coins of the Roman Republican in the British Museum*, 3 vols., Oxford, 1970.
- GUBEL, E., «The iconography of the Ibiza Gem MAI 3650 reconsidered», *Aula Orientalis*, IV, 1986, p. 111-118.
- GUIRAUD, E., «Quatre scarabées d'Aleria», *Revue Archéologique*, I, 1973, p. 53 ss.
- HACKENS, T., ed., *Orfèvrerie antique = Etudes d'Orfèvrerie Antique. Studies in Ancient Jewelry*, Louvain-la-Neuve, 1980.
- HACKENS, T., y WINKES, R., ed., *Gold Jewelry = Gold Jewelry. Craft, Style and Meaning from Micenae to Constantinopolis*, Louvain-la-Neuve, 1983.
- HAMBURGER, A., *Caesarea = «Gems from Caesarea Maritima»*, *Atigot*, VIII, 1968, p. 1-37.
- HAWKES, C., «Gibraltar, Gorham's Cave: Iberopunic Material with Exotica», *Actas do IV Congresso Nacional de Arqueologia*, Faro, 1980.
- HENIG, M., *Classical Gems. Ancient and Modern Intaglios and Cameos in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1988.
- HENIG, M., *British Sites = A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites*, Oxford, 1978.
- HENIG, M., «Death and the Maiden: Funerary Symbolism in Daily Life». En *Roman Life and Art in Britain*, Londres, 1977, p. 347-362.
- HENIG, M., *A Handbook of Roman Art*, Oxford, 1983.
- HENIG, M., *Lewis Coll. = The Lewis Collection of Gemstones in Corpus Christi College*, Cambridge, 1975.
- HENIG, M., *Figuretype = «Roman Gemstones: Figuretype and Adaption»*, *BAR*, 41, 1977, p. 341-346.
- HENIG, M., *Thetford = The Thetford Treasure. Roman Jewellery and Silver*. Londres, 1983.
- HERBIG, R., «Don Carlos von Borubon als Ausgräber von Herculaneum und Pompeji», *MM* 1, 1960, p. 11-19.
- HERINGA, J., «Die Genese von Gemmae Antiquae Caelatae», *BABesch* 51, p. 75-91.
- HIGGINS, R., *Greek and Roman Jewellery*, London, 1980.
- HOFFMAN, H., y DAVIDSON, P., *Greek Gold = Greek Gold Jewellery from the Age of Alexander*, Francfurt, 1965.
- HORNUNG, E., y STAEHELIN, E., *Basler = Skarabäen und andere Siegelamulette aus Basler Sammlungen*, Mainz, 1966.
- HORSTER, G., *Statuen auf Gemmen*, Bonn, 1970.
- «Les INTAILLES Orientales de la Collection Henri de Genouillac conservées en Musée Départemental des Antiquités de Seine-Maritimes a Rouen», *Cahiers de Byrsa*, VII, 1957/59, p. 35-118.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, XVI, 6-15, Madrid.
- JIMENEZ DE GREGORIO, F., «Hallazgo de un anillo con capricornio augusteo cerca de Trujillo», *Zephyrus*, VI, 1955, p. 300 ss.
- JIMENEZ DE CISNEROS, M. J., *Historia de Cádiz en la Antigüedad*, Cádiz, 1971.
- JOHNS, C., y POTTER, T., *Thetford = The Thetford Treasure. Roman Jewellery and Silver*, Londres, 1983.

- KOLLING, A., «Eine Siegelkapsel als römerzeitliche Grabbergabe», *Germania* 52, 2, 1974, p. 478 ss.
- KOSCEVIC, R., «On the Purpose of an Ancient Container», *Prinosj Odjela za Archeologiju*, 1983, p. 69-73.
- KRIS, E., *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, Viena 1929.
- KRUG, A., *Germania* 53 = «Römischen Gemmen und Fingerringe in Museum für Vor- und Frühgeschichte Frankfurt a.M.», *Germania*, 53, 1975, p. 113-125.
- KRUG, A., *Germania* 55 = «Römische Fundgemmen, 2. Wiesbaden und Berlin», *Germania* 55, 1977, p. 77-84.
- KRUG, A., *Germania* 56 = «Römische Fundgemmen, 3. Speyer, Worms, Bad Kreutznach, Mainz und Saalburg», *Germania* 56, 1978, p. 476-503.
- KRUG, A., *Germania* 58 = «Römische Fundgemmen, 4. Neuwied, Friedberg, Florstadt, Darmstadt, Hanau, Aschaffenburg und Koblenz», *Germania* 58, 1980, p. 117-135.
- LECLANT, J., «Les talismans égyptiens dans les necropoles» *Archéologie Vivant*, I, n.º 2, Dec. 1968-Fev. 1969, p. 95 ss.
- LIPINSKI, A., *Oro, argento, gemme e smalti*, Florencia, 1975.
- LUZON NOGUE, J. M., *La Itálica de Adriano*, Sevilla.
- LUZON NOGUE, J. M., «Die neuattischen Rund-Aren von Itálica», *MM*, 19, 1978.
- LUZON NOGUE, J. M., «Entalles romanos del Museo de Mérida», *Homenaje a Saenz de Buruaga*, Badajoz, 1982.
- MAASKANT-KLEIBRINK, M., *La Haya = Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague (The Greek, Etruscan and Roman Collections)*, 2 vols., La Haya, 1978.
- MAASKANT-KLEIBRINK, M., «A Critical Survey of Studies on Glyptique Art published between ca. 1970-1980», *BABesch*, 58, 1983, p. 132-177.
- MAASKANT-KLEIBRINK, M., «A Survey of Glyptic Research in Publication during 1960-1968», *BABesch*, 44, 1969, p. 166-180.
- MAASKANT-KLEIBRINCK, M., *Velsen* = «The Velsen Gems», *BABesch*, 55, 1, 1980, p. 1-28.
- MAÑA DE ANGULO, J. M., «Museo Arqueológico de Ibiza (Balears)», *MMA*, VI, 1945, p. 13 ss.
- MARIN CEBALLOS, M. C., «Documents pour l'études de la religion phénico-punique dans la Péninsule Ibérique: Astarté», *II Congrès International de Etudes des Cultures de la Méditerranée Occidentale* (Malta, 1976), Argel, 1978.
- MARIN CEBALLOS, M. C., «Documentos para el estudio de la religión fenicio-púnica en la Península Ibérica, II: Deidades masculinas», *Habis*, 10-11 1979/80, p. 217-232.
- MARSHALL, F. H. *Catalogue of the Jewellery Greek, Etruscan and Roman in the Departments of Antiquities British Museum*, Oxford, 1969.
- MARTÍ i GARCIA, C., y NAVARRO i BONAMUSA, F., «Traballes romanes al carrer de la beata Maria del Mataró» *Cuaderns de Prehistoria i Arqueologia del Maresme*, 5-6, 1978.
- MARTINI, W., *Etruskische = Die Etruskische Ringsteinglyptik*, Heidelberg, 1971.
- MATTINGLY, H., *CREBM = Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 6 vols., Londres, 1923-1962.

- MATTINGLY, H., y SYDENHAM, E. A., *RIC = The Roman Imperial Coinage*, Londres, 1923.
- MATZ, F., *Die Dionysischen Sarkophage*, 2 vols., Berlín, 1968.
- MILLAN, C., «Anillos romanos», *MMAP* XV, 1954, p. 39 ss.
- MILLAN, C., «Joyas antiguas de Andalucía», *MMAP* XVI-XVII, 1955/57, p. 49-51.
- MOBIUS, H., «Der Luna-Kameo im Britischen Museum», *Revue Archéologique*, 1968. n.º 2, p. 315-326.
- MOLINA FAJARDO, F., «Almuñecar a la luz de los nuevos hallazgos fenicios», *Aula Orientalis* III, n.º 1-2, 1985, p. 193-216.
- MOLINA FAJARDO, F., *Almuñecar en la Antigüedad*, 1982.
- MOLINA FAJARDO, F., *Almuñecar. Arqueología e Historia*, 2 vols., Granada, 1983-1984.
- MOLINA FAJARDO, F., y Padró, J., «Escarabeos y escaraboides de la necrópolis de Puente de Noy (Almuñecar, Granada)», en *Almuñecar. Arqueología e Historia*, II, Granada, 1984, p. 123-130.
- MONTERO HERRERO, S., «Los libertos y su culto a Silvano en Hispania», *AEspA*, 58, 1985, p. 99-105.
- MONTESQUIEU-FEZENSAC, B., y GABORIT-CHOPIN, D., «Camées et intailles du trésor de Saint-Denis», *Cahiers Archéologiques*, XXIV, 1975, p. 137-147.
- MOSCATI, S., *Il mondo punico*, Turín, 1980.
- MOSCATI, S., y COSTA, A. M., «L'origine degli scarabei in Diaspro», *Rivista di Studi Fenici*, X, 2, 1980, p. 203-210.
- NEVEROV, O. YA., «Gemmes, bagues et amulettes magiques du Sud de l'URSS», *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, II, Leiden, 1978, p. 833-848.
- NIKOLAOU, K., «Oriental Divinities represented on the Early Sealings of Paphos, Cyprus», *Hommages à M. J. Vermaseren*, II, Leiden, 1978, p. 849-853.
- PADRO, J., «Amuletos y divinidades egipcias en la Hispania Prerromana». En BLAZQUEZ, J. M., *Religiones Prerromanas*, Madrid, 1983, p. 465-473.
- PADRO, J., «Breus notes sobre els escarabeus i escaraboids de la necrópolis de Can Cannyis», *Pyrenae* 7, 1971, p. 129 ss.
- PADRO, J., «El deu Bes. Introducció al seu estudi», *Fonaments*, 1, 1978, p. 19-41.
- PADRO, J., «Las divinidades egipcias en la Hispania Romana y sus precedentes». En *La religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, p. 337-352.
- PADRO, J., *Egyptian-Type = Egyptian-Type Documents from the Mediterranean Littoral of the Iberian Peninsula before the Roman Conquest*, 2 vols., Bélgica, 1980.
- PADRO, J., «Un escarabeo de ámbar procedente de las excavaciones de Rhode (Roses)», *Ampurias*, 33-34, 1971/72, p. 293-295.
- PADRO, J., *Emporion* = «Los escarabeos de Emporion», *Miscelánea Arqueológica II*. XXV Aniversario de los Cursos Internacionales de Prehistoria y Arqueología de Ampurias (1947-1971), II, 1974, p. 111 ss.
- PADRO, J., «Los escarabeos y el escaraboide de la necrópolis del Mas de Mussols (La Palma, Tortosa, Tarragona)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 5, 1978, p. 257-263.
- PADRO, J., «Los fenicios y la distribución de objetos egipcios en el extremo Occidente Medite-

- rráneo», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, I, Roma 1983, p. 67 ss.
- PADRO, J., «Ingrés d'un collecció d'amulets egipcis al Museu d'Arqueologia de Barcelona», *Ampurias*, 41-42, 1979/80, p. 417-419.
- PADRO, J., *Los materiales de tipo egipcio del litoral mediterráneo de la Península Ibérica*, Barcelona, 1976.
- PADRO, J., «De nuevo sobre los hallazgos egipcios y egiptizantes de la Península Ibérica», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 9, 1982/3.
- PADRO, J., «Los objetos de tipo egipcio de la necrópolis de El Molar (Sant Fulgenci, Alicante) y su problemática», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 2, 1975, p. 133-142.
- PANNUTI, J., *Nápoles = Museo Archeologico Nazionale di Napoli: Catalogo della collezione glittica*, I, Roma, 1983.
- PAULY-WISSOWA, G., *RE = Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertuwissenschaft*, Stuttgart, 1910.
- PELLICER, M., «Excavaciones en la necrópolis púnica «Laurita» del Cerro de San Cristóbal (Almuñecar, Granada)», *EAEsp*, n.º 17, Madrid, 1962.
- PELLICER, M., «Ein altpunisches Gräberfeld bei Almuñecar (prov. Granada)», *MM*, 4, 1963, p. 9 ss.
- PELLICER, M., «Yacimientos orientalizantes del Bajo Guadalquivir», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, III, Roma, 1983, p. 825-836.
- PENA GIMENO, M. J., «Artemis-Diana y algunas cuestiones en relación con su iconografía y su culto en Occidente», *Ampurias*, 35, 1973, p. 109 ss.
- PENA M. J., «Contribución al estudio del culto de Diana en Hispania, I: Templos y fuentes epigráficas». En *La religión romana en Hispania*, 1981, p. 49 ss.
- PERNIGOTTI, S., «Una rappresentazione religiosa egiziana su uno scarabeo con iscrizione fenicia», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, II, Roma, 1983, p. 583 ss.
- PHILIPP, H., *Mira et Magica = Mira et Magica. Gemmen im ägyptischen Museum der Staatlichen Museen. Preussischen Kulturbesitz, Berlin-Charlottenburg*, Mainz, 1986.
- PLINIO, NH = *Naturalis Historia*, Libros XXXVI y XXXVII, París, 1972.
- PRESEDO, F., «Hallazgo romano de Algeciras», *Habis*, 5, 1974, p. 189 ss.
- PUECH, E., «Inscriptions sur sceaux et tessons incisés». *Tell-Keisan, (1971-1976). Une cité phénicienne en Galilée*, p. 296 ss.
- QUATTROCCHI PISANO, G., «Antichità puniche al Museo di Como», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, II, Roma, 1983, p. 471 ss.
- QUATTROCCHI PISANO, G., *Tharros = I gioielli fenici di Tharros nel Museo Nazionale di Cagliari*, Roma, 1974.
- QUINTERO ATAURI, P., «Excavaciones en extramuros de Cádiz. Memoria de los resultados obtenidos en dichas excavaciones en el año 1925», *JSEA*, 6, 1924/25, Madrid, 1926.
- QUINTERO ATAURI, P., *Necrópolis Ante-Romana de Cádiz*, Madrid, 1915.
- QUINTERO ATAURI, P., «Necrópolis de Cádiz», *BSEE*, XXII, 2.º y 3.º trimestre 1914, p. 102 ss.
- RAMIREZ, J. L., «Las creencias religiosas, pervivencia última de las civilizaciones prerromanas

- en la Península Ibérica». En *La religión romana en Hispania*, Madrid, 1981, p. 225 ss.
- RECIO, A. y FERNANDEZ CHICARRO, C., «La colección de antigüedades arqueológicas del P. Fray Alejandro Recio», *BIEG*, VI, 1959, p. 121 ss.
- REMESAL, J., «Imagen y función de Iberia en el Mediterráneo antiguo», *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Fenici e Punici*, III, Roma, 1983, p. 837-845.
- RICOMA i VALLHONRAT, R. M., *Les gemmes del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona*, Tarragona, 1982.
- RICHTER, G. M. A., *El arte griego*, Barcelona, 1980.
- RICHTER, G. M. A., *Metropolitan Museum of Art. Catalogue of Engraved Gems Greek, Etruscan and Romans*, Roma, 1956.
- RICHTER, G. M. A., *Romans = The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans. Part. 2. Engraved Gems of the Romans. A Supplement to the History of Roman Art.*, Londres, 1971.
- RICHTER, G. M. A., *The Portraits of the Greeks*, 3 vols. Londres, 1965.
- RICHTER, G. M. A., «The Subjects on Roman Engraved Gems, their Derivation, Style and Meaning», *Revue Archéologique*, 1968, n.º 2, p. 279-286.
- RIGAUD DE SOUSA, J. J., *Conv. Bracaraugustano* = «Aneis e entalhes do zona portuguesa do convento bracaraugustano», *CEG*, XXVIII, 85, 1973, p. 186-192.
- ROCA ROUMENS, M., *Andújar = Sigillata hispánica producida en Andújar (Jaén)*, Jaén, 1976.
- RODRIGUEZ OLIVA, P., «Nuevo epígrafe bético de los Fabii Fabiani», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XL-XLI, 1975, p. 613-623.
- SALVIA, F. de, «Un ruolo apotropaico dello scarabeo egizio nel contesto culturale grecoarcaico di Pithekoussai (Ischia)», *Hommages à M. J. Vermaseren*, Leiden, 1978, p. 1003-1061.
- SAN NICOLAS PEDRAZ, P., «Sortija púnico-ebusitana», *AEspA*, 57, 1984, p. 167-170.
- SAN VALERO, J., «Tesoro preimperial de plata de Drieres (Guadalajara)», *Informes y Memorias*, n.º 9.
- SANCHEZ-GIJON MARTINEZ, A., «Tumba de Bahía Blanca (Cádiz)», *AEspA*, XXXIX, 1966, p. 188 ss.
- SCHERF, V., *AGD III Göttingen = Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen: III. Braunschweig, Göttingen und Kassel*, Wiesbaden, 1970.
- SCHINDLER, R., *Trier = Führer durch das Landsmuseum Trier*, Trier, 1977.
- SCHLUNK, H., «Arte visigodo» y «Arte asturiano». En *Ars Hispanie*, II, Madrid, 1947, p. 227-323; 327-416.
- SCHLUNK, H., y HAUSCHILD, Th., *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgötischen Zeit*, Mainz, 1978.
- SCHLUTTER, M., et alii, *Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen: IV, Hannover, Kestner-Museum, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe*, Wiesbaden, 1975.
- SCHUBART, H., «Jardín. Vorbericht über die Grabungskampagne 1976 in der Nekropole des 6/5 Jhs. v. Chr.», *MM*, 18, 1977, p. 93-97.
- SCHUBNEL, H. - J., *Piedras preciosas: Gemas y piedras duras*, Barcelona, 1972.
- SCHUMANN, W., *Guía de las piedras preciosas y ornamentales*, Barcelona, 1978.
- SENA CHIESA, G., *Luni = Gemme di Luni*, Roma, 1978.
- SENA CHIESA, G., *Aquileia = Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Padua, 1966.

- SENTENACH, N., «Piedras grabadas del Museo Arqueológico Nacional», *RABM*, VI, 1902.
- SERRA VILARO, J., «Excavaciones en la necrópolis de Tarragona», *MJSEA*, 3, 1923/24.
- SERRA VILARO, J., «Excavaciones de la necrópolis romano-cristiana de Tarragona», *MJSEA*, 6, 1929.
- SERRA VILARO, J., *Tarragona* = «Excavaciones en la necrópolis romano-cristiana de Tarragona», *MJSEA*, 7, 1930.
- SIRET, L., *Villaricos = Villaricos y Herrerías. Antigüedades púnicas, romanas, visigóticas y árabes*, Madrid, 1906.
- SOTOMAYOR, M., «Andújar, centro de producción y exportación de Sigillata a Mauritania», *NAH*, 1972, p. 278 ss.
- SOTOMAYOR, M., «Centro de producción de sigillata de Andújar (Jaén)», XII CNA (Jaén, 1971), Zaragoza, 1973.
- STEIGER, R., *Römerm. Augst.* = «Gemmen und Kameen im Römermuseum Augst», *Antike Kunst*, IX, 1966, p. 29-49.
- SUFFLEUR, A. D. Le, *Les Camées de la Collection de Luynes*.
- SYDENHAM, E. A., *The Coinage of the Roman Republic*, 1952.
- TAIT, H., ed., *Seven Thousand Years of Jewellery*, Londres, 1986.
- TOYNBEE, J. M. C., *Animals = Animals in Roman Life and Art*, Londres, 1973.
- TRAN TAM TIHN, V., *Sérapis debout. Corpus des monuments de Sérapis debout et étude iconographique*, Leiden, 1983.
- TUDOR, D., *Romula* = «Pietre gravate descoperite La Romula», *Apulum*, VI, 1967, p. 209-229.
- TUFNELL, O., *Studies on Scarab Seals*, 2 vols., Warminster, 1984.
- UBERTI, M. L., «Uno scarabeo de Alcacer do Sal», *Rivista di Studi Fenici*, III, 1975, p. 85 ss.
- ULBERT, G., y SCHMIDT, E. M., «Römische Gemmen und Glaspasten vom Auerberg», *BayVgBl*, 35, 1970, p. 83-94.
- V. P., «Sortija de Fredominus», *MMAF*, XVI-XVIII, 1955/57, p. 62 ss.
- VARIOS, *Land des Baal. Syrien Forum der Völker und Kulturen*, Mainz, 1982.
- VELAZQUEZ JIMENEZ, A., «El tesorillo de Torrecaños; Guareña (Badajoz)». En *Augusta Emerita I*, EAE, n.º 126, Madrid, 1983.
- VERCOUTTER, J., «Empreintes de sceaux égyptiens à Carthage», *Cahiers de Byrsa*, 2, 1952, p. 37-48.
- VERCOUTTER, J., *Objets = Les objets égyptiens et égyptisants du mobilier funéraire carthaginois*, Paris, 1945.
- VEYNE, P., «Tenir un buste, une intaille avec la génie de Carthage, et le sardonx de Livie a Vienne», *Cahiers de Byrsa*, VIII, 1958/59, p. 61-78.
- VICENT CABALLER, J., y CASAL, R., «Entalla trovada a Santa Bàrbara (La Vilavella)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 4, 1977, p. 327 ss.
- VIDAL DE BRANT, M., «La iconografía del grifo en la Península Ibérica», *Pyrenae*, 9, 1973, p. 7-151.
- VOLLENWEIDER, M. L., *Ginebra I, II y III = Catalogue raisonné des sceaux, cylindres et intailles. Musée d'art et d'histoire de Genève*, 3 vols., Ginebra, 1967; Mainz, 1979-1983.
- VOLLENWEIDER, M. L., *Deliciae = Deliciae Leonis. Antike geschnittene Steine und Ringe aus einer Privatsammlung*, Mainz, 1984.

- VOLLENWEIDER, M. L., *Porträtgemmen = Die Porträtgemmen der römischen Republik*, 2 vols., Mainz, 1972.
- VOLLENWEIDER, M. L., «Un portrait en camée de Drusus le Jeune au cabinet des Médailles de Paris Ponis, et l'oeuvre du graveur Felix», *R.A.* 1987/2, p. 265-278.
- VOLLENWEIDER, M. L., «Zwierlein-Diehl: Die Antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien», *Gnomon*, 56, 1984, p. 284-286.
- WAECHTER, J. d'A., «Excavations at Gorham's Cave, Gibraltar. Preliminary Report for the Seasons 1948 and 1950», *Proceedings of the Prehistoric Society*, XVII, 1951, p. 83-92.
- WARD, W. A., *Studies on Scarab Seals*, I, Surrey, 1978.
- WOODS, D., et alii, «Carteia», *EAE*, n.º 58, Madrid, 1967.
- YELAMOS ROMERA, F., *Piedras preciosas, «Gemología», y Monedas, «Numismática»*, Cádiz, 1963.
- ZAHLHAAS, G., *Fingerringe und Gemmen Sammlung. Prähistorische Staatsammlung München Museum für Vor-und Frühgeschichte*, München, 1985.
- ZAZOFF, P., *AGD III Kassel = Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen : III. Braunschweig, Göttingen, Kassel, Wiesbaden*, 1970.
- ZAZOFF, P., *AG = Die Antiken Gemmen*, München, 1983.
- ZAZOFF, P., *Etrusk. Eskarab. = Etruskische Skarabäen*, Mainz, 1968.
- ZAZOFF, P., *Geometrischen = «Zur Geometrischen Glyptik», Opus Nobile, Festschrift U. Jantzen*, Wiesbaden, 1969, p. 181-187.
- ZWIERLEIN-DIEHL, E., *Wien I y II = Die Antike Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien*, 2 vols., München, 1973.
- ZWIERLEIN-DIEHL, E., *AGD II Berlin = Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen : II. Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin*, München, 1969.

INDICE DE LAMINAS

PIEZAS PRERROMANAS.....	1 - 34
PIEZAS ROMANAS	
Divinidades.....	35 - 72
Nike-Victoria.....	73 - 76
Figuras y héroes.....	77 - 91
Bustos y retratos.....	92 - 103
Bonus Eventus y cazador.....	104 - 117
Erotes y amorcillos.....	118 - 127
Sátiros y escenas dionisiacas.....	128 - 143
Atletas y guerreros.....	144 - 149
Escenas.....	150 - 155
Animales.....	156 - 182
Símbolos y objetos.....	183 - 198
Gemas mágicas y Combinaciones.....	199 - 202
Seres fantásticos.....	203 - 209
Inscripciones.....	210 - 213
Temas desconocidos.....	214 - 218
PIEZAS MODERNAS Y CONTEMPORANEAS.....	219 - 256

INDICE DE TOPONIMOS

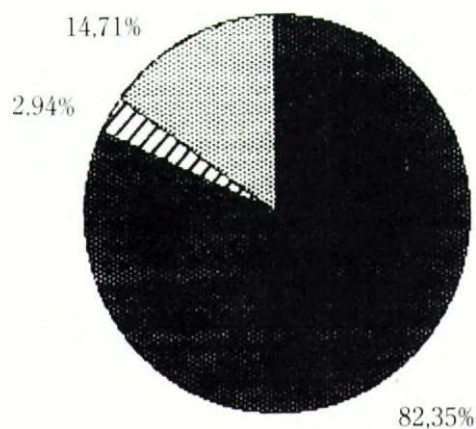
- Alcalá de Guadaira (Sevilla): 94.
La Algaida (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz): 1, 29-32, 136, 206, 216.
Almuñecar (Granada): 8, 9, 13, 19, 34.
Baelo Claudia (Tarifa, Cádiz): 153.
Cádiz, necrópolis: 2, 7, 15-17, 20, 22, 26, 28, 87, 92, 117, 128, 130, 135, 138, 139, 145, 146, 161, 179, 187, 213, 218.
Cádiz, colecciones particulares: 2, 20, 219.
Cádiz, Museo: 1-7, 15-17, 22, 26, 28, 32, 59, 87, 92, 96, 110, 117, 128, 130, 135, 136, 138, 139, 145, 146, 153, 161, 175, 179, 187, 206, 213, 216, 218.
Carissa Aurelia (Espera, Cádiz): 128, 146, 175.
Carmona (Sevilla): 81, 129, 156, 168, 173.
Carteia (Algeciras, Cádiz): 110, 140, 174.
Cástulo (Linares, Jaén): 37, 52, 60, 75, 79, 106, 122, 142, 150, 196, 201.
Córdoba, Museo Arqueológico: 127, 141, 159.
El Coronil (Sevilla): 185, 220, 221.
El Cuervo (Sevilla): 119.
Desconocido: 43, 72, 82, 88, 102, 126, 127, 137, 149, 177, 190, 202, 207, 209, 222-256.
Espejo (Córdoba): 141.
Estepa (Sevilla): 43, 202, 203.
Gibalbín (Jerez de la Frontera, Cádiz): 119.
Gibraltar, Museo: 3-6, 10, 12, 14, 19, 21, 23, 25, 27, 140, 174.
Gorham's Cave (Gibraltar): 3-6, 10, 12, 14, 19, 21, 23, 25, 27.
Granada, Museo Arqueológico: 8, 9, 13, 18, 34.
Huelva, Museo Arqueológico: 74, 108, 160.
Ilurco (Málaga): 36, 85, 91, 144, 167, 170, 183, 188, 189.
Itálica (Santiponce, Sevilla): 35, 39, 42, 44-47, 49, 50, 53, 55-57, 62-68, 71, 77, 78, 83, 86, 93, 98, 99, 101, 103-105, 109, 111, 114, 115, 118, 124, 125, 131-134, 143, 147, 148, 151, 154, 155, 157, 162, 163, 165, 166, 176, 178, 180-182, 191-195, 198, 199, 205, 208-212, 214, 215.
Linares, Museo: 37, 52, 60, 75, 79, 106, 122, 142, 150, 201, 210, 211.

Málaga, colección particular: 36, 70, 85, 91, 144, 156, 167, 170, 183, 188.
 Málaga, Museo Arqueológico: 100, 164.
 Montalbán (Córdoba): 113.
 Montemolín (Sevilla): 177.
 Montilla (Córdoba): 33.
 Mulva (Munigüa, Sevilla): 40.
 Osuna (Sevilla): 123, 197.
 Peñaflor (Sevilla): 120.
 Peñarrubia (Málaga): 164.
 Porcuna (Jaén): 159.
 Riotinto: (Huelva): 74, 108, 160.
 Sanlúcar de Barrameda (Cádiz): 41, 48, 51, 54, 69, 72, 76, 80, 88-90, 121, 184, 200, 202, 217.
 Sevilla, colección de la Condesa de Lebrija: 42, 55, 62-64, 66, 71, 77, 93, 101-103, 124, 131-134, 147-149, 151, 154, 155, 157, 163, 165, 166, 178, 180, 182, 190, 191, 193, 195, 199, 205, 208, 214, 215, 225-256.
 Sevilla, otras colecciones particulares: 38, 58, 61, 73, 84, 94, 95, 107, 112, 116, 123, 158, 169, 171, 172, 185, 186, 192, 196, 204, 222-224.
 Sevilla, Museo Arqueológico: 11, 24, 35, 39, 40, 44-47, 50, 53, 56, 57, 65, 67, 78, 82, 83, 86, 98, 104, 109, 111, 120, 125, 126, 129, 137, 162, 194, 198, 207, 209, 212, 220, 221.
 Sevilla, provincia: 41, 48, 51, 54, 58, 61, 69, 73, 76, 80, 84, 89, 90, 95, 107, 112, 116, 121, 152, 158, 169, 171, 172, 184, 186, 200, 204, 217.
 Singilia Barba (Antequera, Málaga): 70.
 Trebujena (Cádiz): 97.
 Utrera: (Sevilla): 24, 38.

INDICE DE FIGURAS

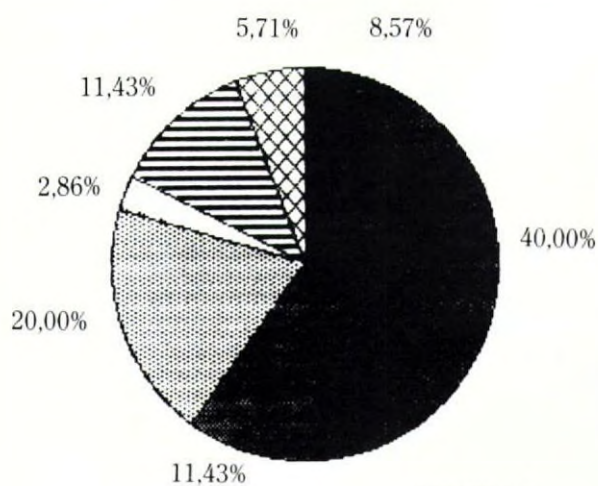
Figura 1	Formas y materiales de la glíptica prerromana.
Figura 2	Procedencia de la glíptica prerromana. Formas de la glíptica romana.
Figura 3	Materiales y procedencia de la glíptica romana.
Figura 4	Formas y materiales de la glíptica moderna y contemporánea.
Figura 5	Cuadro resumen.

Glíptica prerromana: formas



- Escarabeos
- ▨ Escaraboides
- ▤ Otras

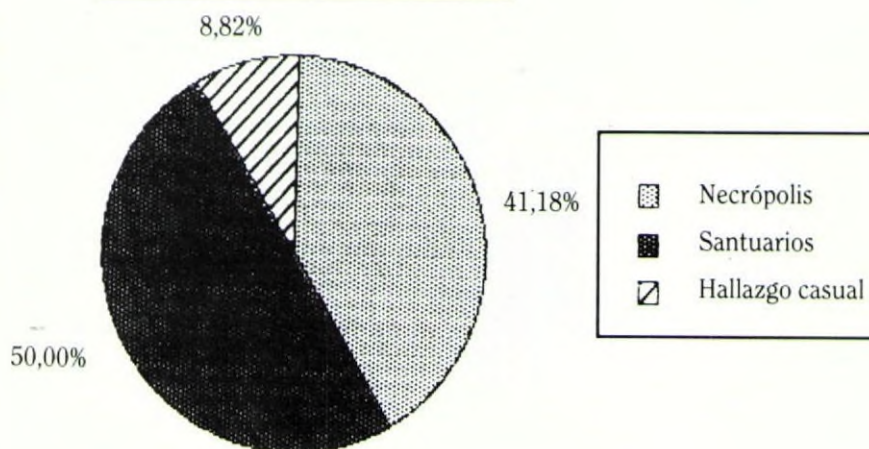
Glíptica prerromana: materiales



- Esteatita o serpentina
- ▤ Jaspe verde
- ▨ Pasta
- ▤ Cornalina
- Jaspe rojo
- ▨ Pasta vítrea
- ▨ Sin identificar

FIGURA 1

Glíptica prerromana: procedencia



Glíptica romana: formas

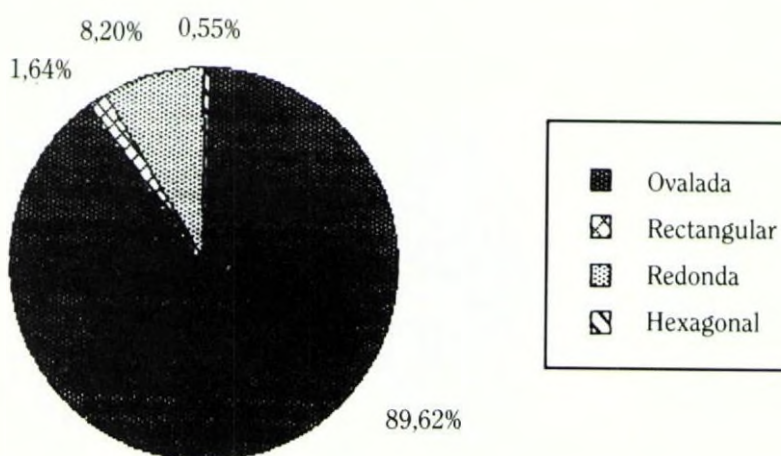
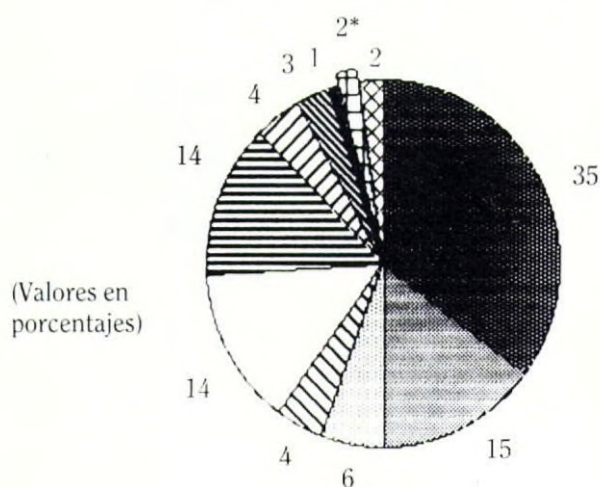


FIGURA 2

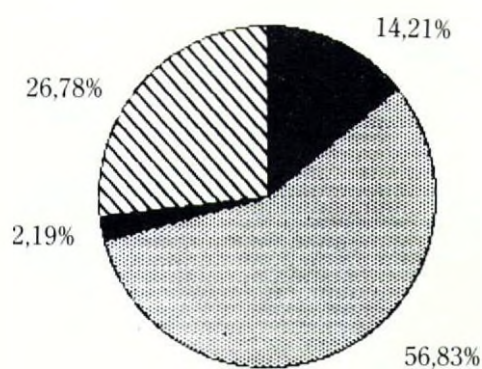
Glíptica romana: materiales



- Cornalina
- Jaspe
- Agata
- Agata de bandas
- Pasta vítrea
- Nicolo
- Calcedonia
- Granate
- Amatista
- Otros*
- Sin identificar

* Sarda (0,5%); Plasma (0,5%);
Heliótopo (0,5%); Hematites (0,5%)

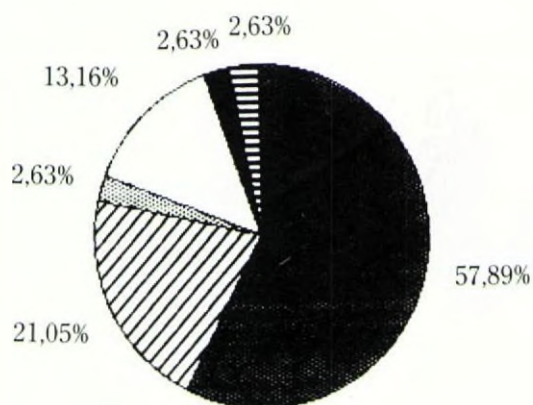
Glíptica romana: procedencia



- Necrópolis
- Conjuntos urbanos
- Santuarios
- Desconocida

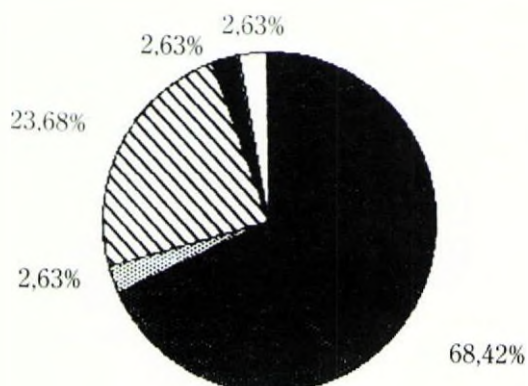
FIGURA 3

Glíptica moderna y contemporánea: formas



- Ovalada
- ▧ Redonda
- ▨ Hexagonal
- Rectangular
- Octagonal
- ▩ Cuadrada

Glíptica moderna y contemporánea: materiales



- Vidrio
- ▨ Heliótropo
- ▧ Cornalina
- Plasma
- Sin identificar

FIGURA 4

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	G. Pr. Procedencia			G. R. Procedencia			G. M. y C. Materiales	
2	Necrópolis	14		Necrópolis	26		Vidrio	26
3	Santuarios	17		Conjuntos urbe	104		Heliótropo	1
4	Hallazgo casual	3		Santuarios	4		Cornalina	9
5				Desconocida	49		Plasma	1
6	G. Pr. Materiales						Sin identificar	1
7	Esteatita o ser	3		G. R. Materiales				
8	Jaspe verde	14		Cornalina	64		G. M. y C. Formas	
9	Pasta	4		Jaspe	27		Ovalada	22
10	Cornalina	7		Agata	11		Redonda	8
11	Jaspe rojo	1		Agata de bandas	8		Hexagonal	1
12	Pasta vítrea	4		Pasta vítrea	26		Rectangular	5
13	Sin identificar	2		Nicolo	26		Octogonal	1
14				Calcedonia	8		Cuadrada	1
15	G. Pr. Formas			Granate	5			
16	Escarabeos	28		Amatista	2			
17	Escaraboides	1		Otros*	4			
18	Otras	5		Sin identificar	3			
19								
20				Sarda	1			
21				Plasma	1			
22				Heliótropo	1			
23				Hematites	1			
24								
25				G. R. Formas				
26				Ovalada	164			
27				Rectangular	3			
28				Redonda	15			
29				Hexagonal	1			

FIGURA 5



1



2



3



4



5



6



7



8

LAMINA I



9



10



11



12



13



14



15



16



17

LAMINA II



18



19



21



20



22



23



24

LAMINA III



25



26



27



28



29



30



31



32

LAMINA IV



33



37



38

35



39



36



40



41



42

LAMINA V



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54

LAMINA VI



54



55



57



58



59



60



61



62



63



64



65

LAMINA VII



LAMINA VIII



76



77



78



79



80



82



83



84



86



85



81

LAMINA IX



88



87



89



90



91



92



93



94



95



97



98

LAMINA X



99



100



101



102



103



104



105



107



106



108



109

LAMINA XI



110



111



112



114



115



116



113



117



118



119

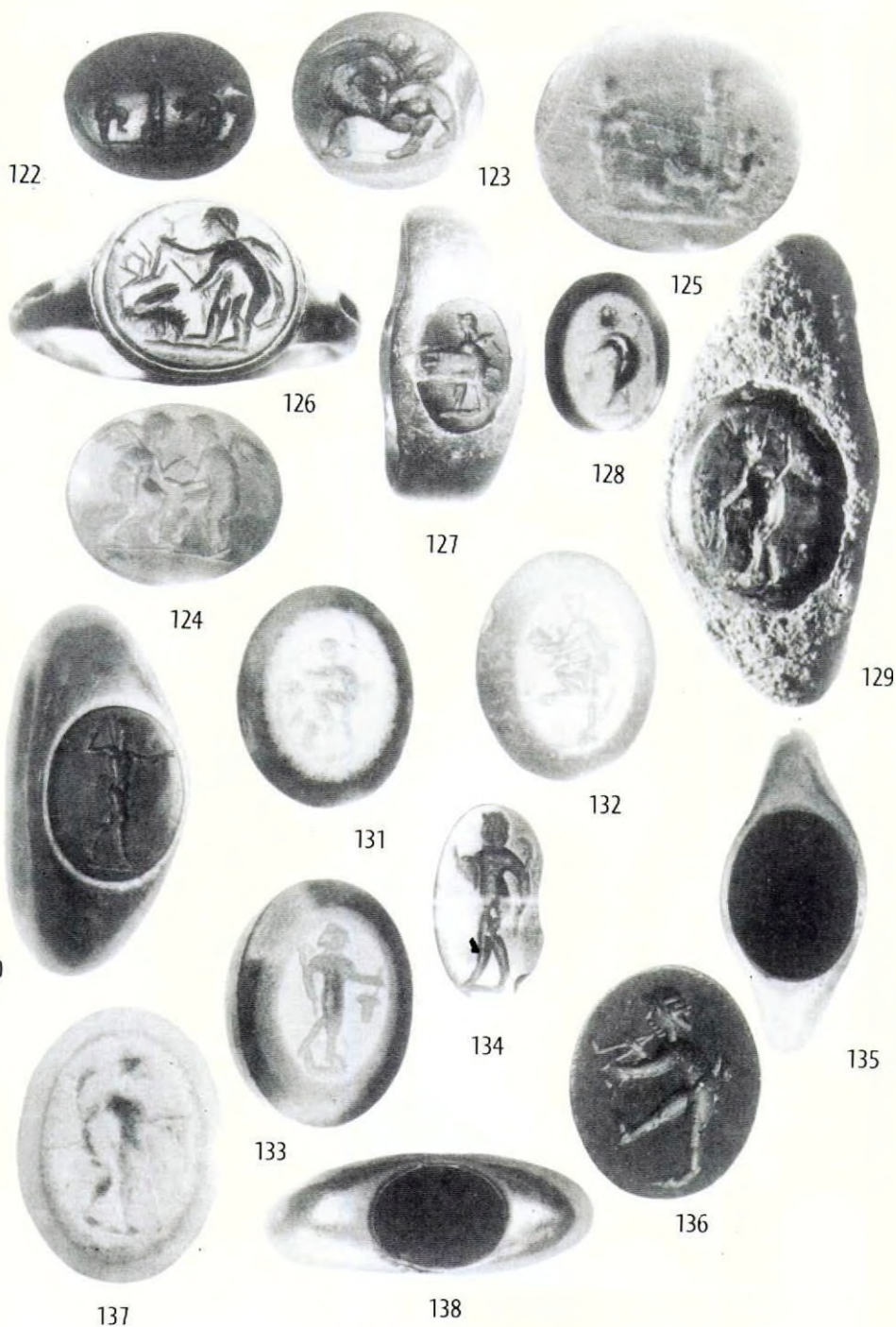


121



120

LAMINA XII



LAMINA XIII



139



140



141



142



143



144



145



146



147



148



149



150



151



152

LAMINA XIV



153



154



155



156



157



158



159



160



161

LAMINA XV



162



163



164



165



166



167



169



170



171

LAMINA XVI



172



173



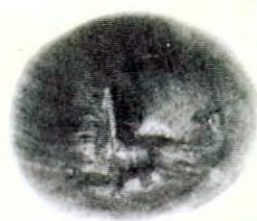
174



175



176



178



180



181



182

LAMINA XVII



183



184



185



186



187



188



189



190



192



191

LAMINA XVIII



192



194



195



196



197



198



199



200



LAMINA XIX



202



201



203



204



205



206



207

LAMINA XX



208



209



210



211



212



215



216



217

LAMINA XXI



219



220



221



222



223



224



225



226



227

LAMINA XXII



228



229



230



231



232



233



234



235

LAMINA XXIII

243



236



237



238



239



240



241



244



242



243

LAMINA XXIV

244

245



247



248



246

249



250



251



252



255



253



254



256

LAMINA XXV

